Міністерство культури і туризму України
Харківська державна Академія культури

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО

УКРАЇНЦІ КУБАНІ
ТА ЇХНІ ПІСНІ

Міністерство культури і туризму України
Харківська державна Академія культури

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО

УКРАЇНЦІ КУБАНІ ТА ЇХНІ ПІСНІ

Монографія

КИЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 2005

ББК 85.313(4УКР)
С89

Пропонована монографія є результатом збирацької, транскрипторської, систематизаторської та дослідницької роботи авторки. Перша частина присвячена музично-текстологічному дослідженню етнопісенної традиції українського субетносу Північно-Західного регіону Краснодарського краю Російської Федерації (історичної Чорноморії) як локального явища, що органічно входить у систему українського музичного фольклору. Друга, фонографічна частина складається з 400 транскрибованих авторкою різножанрових українсько-кубанських народних пісень. Монографія є першою спробою в українській і кубанській етномузикології комплексно-системного дослідження пісенного фольклору як духовної цінності національної культури, в котрій закарбувалася «творча робота» багатьох поколінь українців Кубані з їх відчуттям українського поетичного слова, музичної інтонації, християнської моралі і неповторної аури свого генотипу.

Suggested monograph is a result of a systematic transcriptional gathering research work of the author. The first part is dedicated to the musical and text logical researching of the ethno lyrical tradition of Ukrainian sub ethnos in the North-west region of Krasnodarsyky land of Russian federation (historical region around the Black sea-Chornomorye) as a local event which is organically included into a system of Ukrainian musical folklore. The second part which is phonographic one consist of 400 Ukrainian-Kubaninan folk songs of various genre transcribed by the author. The monograph is the first prompt of a complex-systemic researching of a folk folklore as spiritual values of a national culture in Ukrainian and Kubanian ethno musical science. There you can find "a creative work"of many generations of Ukrainians in Kuban. They produced it with a sense of Ukrainian poetical word, musical intonation, Christian morality and unrepeatable atmosphere of their own genetic type.

Друкується за рішенням Вченої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 5 від 2 липня 2003 р.)

Рецензенти:
І. В. Мацієвський, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач сектором інструментознавства Російського інституту
історії мистецтв, академік Російської Академії природничих наук,
заслужений діяч мистецтв України і Польщі
Н. Л.Очеретовська, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії української культури
Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри вокального мистецтва Сумського державного
педагогічного університету ім. А.С. Макаренка

ISBN 966-8259-16-5

© Н. О. Супрун-Яремко, 2005
© «Музична Україна», 2005

ВСТУП

Під час підкорення і колонізації Російською імперією Західного Кавказу, що тривав 70 років (1794–1864) і називався Кавказькою або російсько-черкеською війною, утворилися чотири регіони, які поступово заселялися військовими й сільськими переселенцями переважно з України, – Чорноморія, Стара лінія, Нова лінія та Закубання. Першою за часом заселення (з 1792 р.) і найбільшою за територією була Чорноморія, названа на ім'я чорноморців – недавніх запорізьких козаків, організованих в успішно діюче в усіх розвідках і крупних битвах на суші й на морі чорноморське військо, яке відіграло вирішальну роль у переможній війні (1788–1791) Росії з Османською (Турецькою) імперією. Чорноморія зайняла північно-західну частину Кубанського краю, що простяглася в районі степових річок та їх басейнів. Кордонами її були: на півночі – річка Єя, на півдні – річка Кубань, на сході – межова лінія від сучасної станиці Воронезька до Калниболоцького куреня і далі – на північний захід – до річки Куго-Єя, на заході – береги Чорного й Азовського морів. Це був цілковито степовий регіон, багатий животворними річками та їх притоками, що давало можливість чорноморцям навіть в умовах військового стану займатися скотарством, землеробством та рибальством.

Кубанський історик Ф. Щербина (1849–1936) в XXXVII розділі («Влияние общих исторических условий на казацкий быт») другого тому своєї фундаментальної праці «История кубанского казацкого войска» зазначав, що на формування побуту чорноморських козаків впливали три взаємопов'язані чинники: військовий стан, господарська діяльність і родинно-громадська організація життя. Кожен з цих чинників мав свої особливості. Так, «...війна вимагала руйнування і жертв, господарювання – виробничої праці та економічного розвитку, а родинно-суспільні форми життя – духовної творчості та громадської організації» [755, с. 823]. Отже, те, що козак водночас мав бути і воїном, і господарем, і громадським діячем, робило особливими його побут і оточуюче середовище. Довготривала війна з її нескінченними втратами як з боку козаків, так і з боку аборигенів-черкесів, що здійснювалась задля військової колонізації Західного Кавказу, аж ніяк не сприяла поступальному розвитку економічного життя Чорноморії. Вона гальмувала природний поступ козачої життєдіяльності і важким тягарем лягала на все населення краю – і чоловіче, і жіноче, і дитяче. Економічний стан козаків підтримувався лише завдяки постійному поповненню Чорноморії новими людьми, головне вихідцями з малоросійських губерній, планові переселення яких неодноразово організовував російський уряд (у 1792–1794, 1809–1811, 1821–1825, 1848–1849, 1863–1866 рр.).

Найважливішою рушійною силою, яка забезпечувала людське існування в умовах воєнного життя, була жінка. У зв'язку з постійною зайнятістю чоловіка у військових діях саме вона стала головою родини, цілком заступаючи в сім'ї й господарстві козака-воїна. «Чорноморка, – писав з цього приводу Ф. Щербина, – за народними уявленнями, являє собою владну хранительку сімейного вогнища, яка вміє постояти за себе, своїх близьких і найвище ставить інтереси власної родини. Виняткова роль у розбудові сімейних і побутових стосунків, що випала на її долю, робила її рішучою й самостійною» [755, с. 830]. Ось чому, зауважив історик, жінку-козачку надзвичайно шанували як козаки, так і вище начальство, а коли вона іноді потрапляла в полон до черкесів, то швидко звільнялася через

викуп або в обмін на полонених горців. У полоні чорноморка тримала себе гідно. Пісенний і поетичний фольклор не зафіксував жодного випадку, пов'язаного зі вступом полонянки в будь-які стосунки з черкесами. Будучи, таким чином, «...свого роду ідеалом людини, що не занепадала духом під жорстокими ударами суворої козацької долі.., вона піклувалася про облаштування того затишного куточка, який змальовувався райдужними й світлими фарбами в думках козака серед воєнних бур і турбот» [758, с. 244]. Жінка Чорноморії була й берегинею пісенного фонду українців, які переселялися на Кубань. Про це свідчать публікації кубанських етнографів, істориків, фольклористів, а також сотні різножанрових українських традиційних пісень, збережених жінками чорноморських станиць за часів соціальних потрясінь і записаних нами від фольклорних жіночих гуртів та окремих талановитих виконавиць. Якщо жінки-козачки були охоронницями й творцями духовних народних традицій, зокрема пісенного фольклору, то чоловіки-козаки – створювачами військового пісенного фонду, пов'язаного з підтримуванням бойового духу, стройового кроку та оспівуванням поточних воєнних дій та подій.

Свідченням того, що українська традиційна пісня з перших же років становлення громадсько-військових та економічно-побутових форм життєдіяльності кубанського козацтва і упродовж наступних періодів планового заселення земель військовим і селянським українським людом не переставала звучати в Чорноморії, ставши найкращою хранителькою козачих устоїв і звичаїв, є пієтетні слова ще одного кубанського історика, генерал-майора І. Попки (1819–1893). В його праці «Черноморские казаки в их гражданском и военном быту» (1858) читаємо: «Наспів на кліросі, веснянка на вулиці, щедрування під вікном, женихівство на вечорницях, і вибілений куток хати, і гребля із зеленими вербами, і віл у ярмі, і кінь під сідлом – усе нагадує вам на цій далекій кавказькій Україні гетьманську Україну Наливайка й Хмельницького» [490, с. 35].

Хвилюючі спогади про свої фольклорні експедиції в чорноморських станицях, здійснені на початку XX ст. з метою запису старокозацьких пісень, залишив видатний український фольклорист, хормейстер і композитор О. Кошиць (1875–1944). Ось деякі, позначені особливою емоційністю фрагменти із його спогадів, що характеризують кубанський чоловічий гуртовий спів: «...в якійсь станиці співають мені «воїнську» (військову) з часів Кавказької війни: "Годі, годі вже тобі, Шамель (Шаміль), по горах хвабриться!" Пісня солдатського складу, мелодія маршова з чудовими підголосками, знаменито бадьора, з присвистом, вигуками...Аж дух захоплює, наче несе тебе якась непереможна сила в наступ, або на батареї якої фортеці, чи в кінну атаку на ворога! Тут можна було відчути силу пісні і уявити собі її виховну роль для мас! Це страшна сила» [294, с. 245–246]. Відмічаючи інший стиль виконання кубанцями історичних пісень, О. Кошиць далі писав: «...може, відгомін сумних історичних подій жив ще в колективній душі народній та якимсь містичним способом передавався співаками, але виконання історичних пісень набирало цілком іншого характеру, ніж в піснях військових та побутових. Якась урочистість, якась піднесеність відчувалась в голосах, якийсь особливий сум у співові. Я пильно стежив за обличчями співаків: вони поступово перемінялись – звичайне, буденне спливало з них, з тягом пісні вони робились сумними, поважними, іноді (мені здавалось) схвильованими...» [294, с. 246]. Характеризуючи кубанські історичні пісні, у змісті яких розкривалася трагічна історія українського народу, О. Кошиць не без гіркоти резюмував: «В них говорила загальна душа нашого народу, для якої подія, що оспівувалась, не була мертва сторінка історії, а жива, свіжа рана, що стікає живою кров'ю і болить правдивим, живим болем. З їх очей на мене дивився сум моєї батьківщини, історія оживала й дихала холодом минуло-

го...сама моя батьківщина шепотіла мені на вухо усі свої жалі...образи...скарги...сподівання» [294, с. 246–247].

Наведені вислови підтверджують той аксіоматичний факт, що з 1792 р., коли північнокубанські землі, отримавши офіційну назву Чорноморія і символічну – Малиновий клин (від малинового кольору прапора запорізького війська), почали заселятися й обживатися запорізько-чорноморськими козаками, співіснувало два вектори інтеграційних зв'язків – з етнічною метрополією Україною й іноетнічною державою Росією. Обидва вектори сформували своєрідний культурний шар, в якому український чинник довгий час мав домінантне значення. Він виявився основоположним для збереження генетичної пам'яті, усвідомлення історико-культурної ідентичності з материнським етнічним вектором і, головне, для збереження й передачі усним шляхом пісенної спадщини. Знаменним можна вважати і той факт, що духовні сили нації підтримувалися не лише у середовищі й художніми силами народних кіл, а й на кубанському офіційно-урядовому рівні. Так, уже в 1810 р. протоієрей Чорноморського козацького війська отець Кирило Росинський (1776–1825) звернувся до військової канцелярії з проханням організувати співочий хор, який і був створений в лютому 1811 р. для відправи служби у військовому соборі. Дещо пізніше почали формуватися хори при козацьких куренях і полках, а наприкінці того самого 1811 р. був створений козацький військовий «музикантський» хор, тобто духовий, зі струнною групою, оркестр із 24-х музикантів.

Першими офіційними популяризаторами народної пісенної та інструментальної творчості на Кубані, які поповнювали репертуар своїх колективів зразками місцевого фольклору, стали уродженці Чорноморії Г. Пентюхов (регент Військового співочого хору у 1818–1838 рр.) і П. Радіоненко (керівник Військового духового оркестру з 1826 р.). Підкреслімо, що співочий хор, будучи загальновизнаним (до 1862 р. з перервами) високопрофесійним носієм церковного співу у військовому соборі, довгий час лишався єдиним творчим колективом, який виконував (поза церковними відправами) зразки козацького пісенного фольклору, перш за все українського. У 1918 р. Військовий співочий хор, керований Я. Тараненком (1885–1943), був перетворений у Совєтський, а у 1929 р. – в Кубано-Чорноморський, ставши музично-просвітницькою установою області. Його репертуар включав, окрім революційних, класичні й сучасні номери, а також кубанські народні пісні. Для поповнення репертуару старокозацькими піснями Я. Тараненко займався збирацькою роботою, записуючи їх у станицях і обробляючи для хору.

Традиції збору і запису пісень на Кубані закладали не лише церковні діячі і музиканти, а й історики, етнографи, юристи, краєзнавці, вчителі, сприяючи становленню кубанської музичної фольклористики [603]. Зібрані матеріали вони подавали до періодичних видань, зокрема в *«Кубанский сборник»*, що виходив у 1883–1916 рр. як додатковий том до щорічника *«Памятные книжки Кубанской области»*, який видавався при військовому правлінні (до 1903 р. під редакцією Є. Феліцина (1848–1903)). За цей час було опубліковано 21 том «Кубанского сборника», куди, окрім статистико-етнографічних нарисів, були включені тексти народних пісень і описи обрядів окремих станиць. Так, у першому томі «Кубанского сборника» за 1883 р. надруковано статистико-етнографічні описи міста Єйськ, станиць Миколаївська та Воронезька, до яких автори – відповідно, Т. Стефанов [568], Ф. Арканников [10], Д. Шахов [736] – додали відомості щодо весільних обрядів кожного із вказаних поселень.

У 1883 р. в третьому випуску тифліського періодичного видання *«Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа»* вчитель Баталпашинського міського училища (нині м. Черкеськ Ставропольського краю РФ) Є. Передельський опублікував

статтю «Станица Темижбекская и песни, поющиеся в ней» [455, с. 1–90]. В ній описано історію заселення станиці, заснованої у 1801 р. вихідцями Бахмутівського району Харківської губернії, топоніміку, хатні інтер'єри, традиційний одяг, побут і родинні стосунки, трудове виховання і освіту, народну медицину, а також музичні інструменти, пісенну культуру і календарні свята та обряди (обрядові пісні календарного, весільного й поховального циклів). До статті було додано нотно-поетичні тексти 66-ти транскрибованих автором місцевих пісень (землеробського циклу, хороводні календарні, ліричні, весільні, танцювальні та жартівливі), що робить працю особливо цінною. Зазначимо, що у 1987 р. в ст. Темижбекська Кавказького району Краснодарського краю працювала перша Кубанська інтернаціональна фольклорно-етнографічна експедиція, в ході якої польовий матеріал збирався за програмою, складеною на основі вказаної статті Є. Передельського. За результатами експедиції було видано декілька випусків науково-методичних матеріалів, присвячених виявленню динаміки традиційної культури ст. Темижбекська, Миколаївська, Бесленіївська та Воронезька. У п'ятому випуску поряд з етнографічним описом представлено транскрибований пісенний матеріал ст. Темижбекська з нотаціями деяких пісень у двох варіантах: зробленими Є. Передельським і сучасною краснодарською фольклористкою С. Жигановою [484].

У вказаному тифліському виданні 1883 р. був надрукований нарис краєзнавця П. Кирилова «Несколько казацких песен и поверий в станице Расшеватской Кавказского уезда Кубанской области» [455, с. 91–100], а в четвертому випуску цього видання – його нарис «Малороссийские песни в станице Новоминской Ейского уезда Кубанской области» [244, с. 77–128]. Цей самий автор у другому томі «Кубанского сборника» (1891 р.) вмістив етнографічний нарис «Черноморская свадьба» (с. 3–27), в якому описав усю послідовність весільного обряду (від сватання до подій останнього дня), включивши поетичні тексти пісень, що супроводжують обрядові дії [245]. Кубанський історик П. Короленко (1834–1913) в газеті «Кубанские войсковые ведомости» неодноразово друкував етнографічні матеріали, зокрема в січневих випусках за 1865 р. («Черноморские свадьбы») і 1866 р. («Весенние хороводы в Черномории»).

Найбільший внесок у формування кубанської музичної фольклористики зробили кубанські культурні діячі Я. Бігдай і Г. Концевич, В. Захарченко, а також український диригент О. Кошиць.

Надзвичайно діяльним у громадському й культурному житті Кубані був Яким Дмитрович Бігдай (1855–1909) – статський радник, дійсний член Кубанського, Донського та Терського статистичних комітетів, юрист, кандидат права, судовий слідчий Майкопської, Лабінської, Армавірської, Уманської, Баталпашинської та Тихорецької ділянок, мировий суддя Катеринодара, музично-громадський діяч. Уродженець ст. Іванівська, він закінчив Кавказьку духовну семінарію у Ставрополі, але відмовився від кар'єри священика і отримав юридичну освіту в Новоросійському (в Одесі) університеті. Головним захопленням Я. Бігдая було збирання народних пісень Кубані, яке він здійснював під час мандрівок по козацьких станицях, за допомогою кореспондентів, а також відділів для запису й видання пісенного матеріалу, організованих при Кубанському, Донському й Терському статкомітетах. Зібравши таким чином близько півтори тисячі пісень, Бігдай опублікував у 1896–98 рр. у московській друкарні В. Гроссе чотирнадцять пісенних випусків, що містять 315 пісень чорноморських (випуски 1–3, 5–7, 9, 10, 12) і 237 – лінійних та терських (випуски 4, 8, 11, 13, 14) козаків. Незважаючи на значні недоліки, допущені Бігдаєм, на які вказала пісенна комісія Російського географічного товариства, а також нерівноцінність пісень у художньому й науковому відношеннях, усі 14 випусків залишаються на сьогодні цінним

історичним документом епохи і мистецькою пам'яткою кубанського музичного фольклору. Як пише В. Захарченко, цитуючи переконливу думку автора пісенних випусків, його (Я. Бігдая) збирацька й видавнича діяльність «...сприяла формуванню громадського погляду на збір і збереження народної пісні як на справу державної ваги, а не просто як на допитливість окремих осіб. Саме з цих позицій традиційний пісенний фольклор козацтва привабив до себе увагу провідних кіл кубанської інтелігенції наприкінці XIX – на початку XX ст.» [46, с. 6].

Слід особливо відзначити роль В. Захарченка у справі підготовки видання усіх 14-ти випусків бігдаївського збірника, який давно вже став раритетом. Упоряднику довелося витратити багато років на пошуки пісенних випусків, щоб у текстологічно відредагованому й по-новому систематизованому вигляді опублікувати їх у двох томах (1992 і 1995 рр.) під назвою «Песни кубанских казаков» [46; 48], доповнивши піснями в обробках М. Лисенка і М. Бібіка (співака Кубанського військового співочого хору), оригінальними музичними творами самого Я. Бігдая та власними примітками. Перший том містить 262 пісні чорноморських козаків, а також 9 пісень в обробці М. Лисенка та 5 – в обробці М. Бібіка, 24 пісні з неповними текстами. Другий том включає 237 пісень лінійних козаків і – як доповнення до першого тому – 15 пісень чорноморських козаків, а також 6 пісенних обробок М. Лисенка, 3 – М. Бібіка та 3 оригінальних твори Я. Бігдая (серед них привертає увагу вокальний цикл із 9 солоспівів «Листи з Кубані» на вірші українських та кубанських поетів).

Що стосується вміщених у бігдаївських випусках обробок М. Лисенка, в тому числі піснень, заборонених цензурою ще у 1886 р., то цей вчинок Якова Дмитровича слід розглядати як свідчення пошани до українського митця і сміливий намір зігнорувати царський циркуляр від 16 жовтня 1881 р. щодо неможливості здійснювати на Кубані «сценічні вистави і читання на малоросійському нареччі, а також і публікування на ньому п'єс, текстів до музичних нот» [46, с. 12]. Серед обробок М. Лисенка було кілька історичних пісень, заборонених державною цензурою, оскільки в них йшлося про зруйнування Росією Запорізької Січі. Це пісня «Про кошового Калнишевського», три варіанти пісні А. Головатого «Ой, Боже наш, Боже милостивий», пісні «Про Чепігу та Головатого», «Виїхав Гонта» та ін. Коли у Петербурзі помітили «крамолу» і наказному отаману, який дав дозвіл на друк, загрожувало покарання і звільнення з посади, Бігдай пішов на авантюрний крок: дізнавшись, що з Кавказу проїздом буде повертатися цариця, він підготував у коштовній обкладинці збірку своїх пісень і вручив її величності як подарунок від кубанського козацтва, після чого всі неприємності зникли, а сам Бігдай отримав «височайшу вдячність за культурний почин» [764, с. 37].

Маючи величезний запас пісенного матеріалу і врахувавши критичні відгуки професіоналів, Бігдай намагався перевидати пісні, з приводу чого звернувся до військового міністра. Але той, знаючи про негативне заключення пісенної комісії, відмовив у фінансовій підтримці нового видання і дав вказівку наказному отаманові передати справу в руки «більш обізнаних осіб» [46, с. 14]. У 1906 р., проживаючи в Ставрополі, Бігдай зробив ще одну спробу перевидання пісень. Проте намісник на Кавказі граф І. Воронцов-Дашков, до якого Бігдай звернувся листом від 6 вересня, відмовив у його проханні, посилаючись на згадане заключення комісії, яка вказала на втрату піснями в запису Бігдая «характеру народної музики» [46, с. 442].

Яскравим і талановитим діячем музичної культури Кубані був Григорій Митрофанович Концевич (1863–1937) – хормейстер, регент, диригент, композитор, педагог, збирач і популяризатор пісенного фольклору Кубані. Закінчивши станичне (Нижчестебліївське) учи-

лище, Кубанську військову вчительську семінарію та дворічні регентські курси при Петербурзькій співочій імператорській капелі, він присвятив себе музично-просвітницькій та педагогічній праці. Його творча діяльність пов'язана з Катеринодаром (пізніше – м. Краснодар): у 1892–1906 рр. працював художнім керівником, а з 1910 р. – вчителем співу і фольклористом Військового співочого хору; з 1906 р. – музичним педагогом і хормейстером у різних навчальних закладах, зокрема на регентських курсах при музичному училищі; у 1936–37 рр. – художнім керівником зведеного Доно-Кубанського хору, а потім консультантом професійного Кубанського козачого хору. Невтомний організатор музичної справи на Кубані, Концевич був засновником двокласної школи для хлопчиків при Військовому співочому хорі (1906 р.), одним з ініціаторів відкриття Катеринодарського відділення Російського хорового товариства (1910 р.), членом ювілейної комісії зі святкування 100-річчя Військового співочого хору і учасником великого концерту під час відкриття в Тамані пам'ятника першим запорожцям (1911 р.), лектором-пропагандистом фольклорної спадщини кубанських козаків на засіданнях «ОЛИКО» («Общества любителей изучения Кубанской области») і в молодіжних аудиторіях, організатором церковних і народних козачих хорів у Катеринодарі та сусідніх станицях, завзятим збирачем величезної власної бібліотеки (біля 13 тис. одиниць).

З дитячих років закохавшись у козацькі пісні, Концевич рано почав їх записувати, а працюючи в учительській семінарії ст. Ладозька, став привчати учнів до збирацької фольклорної роботи у рідних станицях під час проведення в них літніх канікул. І хоча, збираючи пісні, Концевич керувався скорше інтуїцією, ніж власною чи запозиченою методикою (пізніше, під впливом О. Кошиця, його ставлення до цього змінилося), він завжди прагнув відібрати найкращий за змістом і художньою вартістю пісенний матеріал. Записані пісні Концевич аранжував для 3-, 4-голосого однорідного чи мішаного хорів без інструментального супроводу, епізодично використовуючи елементи поліфонії у вигляді простого імітування або народної підголосковості, і призначав їх для поповнення репертуару Військового співочого хору.

Популярні на Кубані і в Україні різножанрові українські (малоросійські) пісні в аранжуванні Г. Концевича були надруковані упродовж 1904–1913 рр. у московській нотній друкарні В. Гроссе сімома окремими випусками під рубрикою «Репертуар Кубанского войскового певческого хора». Випуски перший (1904), другий (1907), п'ятий (1911), шостий (1912) містять відповідно 40, 25, 25 і 25 триголосих пісень; випуски третій (1907), четвертий (1910) та сьомий (1913) – 30, 30 і 25 чотириголосих пісень. Двісті українських пісень, що увійшли до цих випусків, а також двадцять триголосих зразків пісень лінійних козаків, вміщених у підготовлений Концевичем збірник хорових обробок, випущений до 100-річчя Військового співочого хору (1911), стали базовими для функціонування багатьох професійних і аматорських військових та невійськових хорових колективів Кубанської області. У 1910 р. Концевич опублікував у Катеринодарі ще один збірник – «Бандурист: 200 малорусских песен (Собрал Г. М. Концевич. Репертуар войскового певческого хора)», куди увійшли тексти (без наспівів) пісень із раніше виданих ним збірників. У 2001 р. В. Захарченко опублікував окремим виданням збірник «Народные песни казаков. Из репертуара Кубанского войскового певческого хора. Составил Г. М. Концевич», присвячений 190-річчю військового співочо-державного академічного Кубанського козачого хору [279]. До нього увійшли 7 випусків малоруських пісень, один випуск пісень лінійних козаків («Песни казаков», 20 зразків) та один випуск українських пісень («Песни кубанских казаков», 56 зразків).

Випробував себе Концевич і в дослідній роботі, аналізуючи жанрові й мелодичні особливості деяких народних кубанських пісень. Про це свідчать його виступи в ОЛИКО з лекціями на теми: «О народных песнях Кубанской области», «Чумаки в народных песнях», «Пьяницкие песни», а також вступні статті до деяких власних видань, наприклад, до збірників пісенних обробок для вокального чоловічого квартету «Волинка» (1927) і «Дударик» (1930) [275; 276].

1903–1905 роками обмежується збирацька діяльність на Кубані Олександра Антоновича Кошиця, якому судилося вписати вагому сторінку в історію кубанської музичної фольклористики. І здійснив він цю місію яскраво, натхненно і професійно, зібравши в чорноморських станицях близько 1000 пісень, розмістивши 500 транскрибованих ним українських пісень у 10 збірниках і переживши ту величезну радість, яку можна відчути після виконаної улюбленої й шляхетної праці. «За це я дякую моїй долі! – писав Кошиць пізніше у «Спогадах». – Це просвітлило мій розум, дало національну силу моїй душі, національно ушляхотнило моє серце й навіки спрямувало мою життєву працю... пісня стала єдиним, чому я служу і вклоняюсь, як моїй святині» [294, с. 247]. Вражає перелік чорноморських станиць, розкиданих по всій степовій частині теперішнього Краснодарського краю, якими подорожував Кошиць: Брюховецька, Должанська, Конелівська, Крилівська, Кущівська, Медведівська, Новодерев'янківська, Новоминська, Новотитарівська, Переяславська, Полтавська, Слов'янська, Старовеличківська, Стародерев'янківська, Староминська, Старомишастівська, Старонижчестебліївська, Старощербинівська, Уманська, Шкуринська та ін. Але справа, розпочата й доведена до кінця чесно і професійно, закінчилась трагічно, про що свідчать документи 90-річної давнини, інформація самого Кошиця і публікації наших днів. Усього, за словами Кошиця, статистичний комітет отримав від нього 500 транскрибованих пісень – 450 українських і 50 російських, укладених у 10 збірниках по 50 пісень в кожному. Публікація поданих пісень, яка була офіційно запланована і на яку так очікував Кошиць, затягнулась у зв'язку з тим, що, як пише кубанський дослідник, коли «...українця Маламу на посаді отамана...змінив виходець з Урала Д. А. Одинцов (1904–1906), а того, у свою чергу, – "кацапура" (за висловом Кошиця) М. І. Михайлов (1906–1908), котрого дратували і козацькі звичаї, і козацька мова, і місцеві пісні...доброзичливе ставлення до Кошиця і його справи змінилось на відверте "хамське"» [725, с. 9].

У 1908 р., коли Кошиць іще мав надію на публікацію своїх збірників, він направив лист до п. Михайлова, піднімаючи питання щодо коректури, редагування та альтернативної систематизації пісень, а також можливого їх друку в Київській нотопечатні Чоколова, яка, за його поясненням, «по чистоті і прекрасному малюнку не поступається роботам Лейпцизьких друкарень» [468, с. 26]. Але на той час уже було відомо про зникнення збірників Кошиця. Хто ж був у цьому винний? Обставини? Певною мірою – так. Поки переписка здійснювалася через правителя канцелярії, начальника області С. Руденка, усі питання вирішувалися без перешкод. Але після загибелі Руденка від рук соціалістів-революціонерів у вересні 1907 р. справа перейшла до К. Живила. Цей останній, очевидно, знаючи про зникнення збірників, почав бюрократичну тяганину, яка закінчилась «...обвинуваченням Кошиця в тому, що, нібито, усі зібрані ним пісні знаходяться в нього, повністю підготовленими до друку, але чомусь не видаються» [206]. У повідомленні отаману Кубанського війська від 31 травня 1911 р. (звідки й узята ця інформація) згадується такий важливий факт: «П. Кошиця хвилює, що здійснена ним робота нібито робиться знов Г. М. Концевичем» [там само]. Відомо й те, що на прохання з Катеринодара Кошиць відіслав на сільськогосподарську і промислово-етнографічну виставку ще один збірник пісень [там само]. Виставка відбулася восени 1910 р., і Кошицю за один рукописний збірник була присудже-

на золота медаль, тоді як Концевичу за 5 опублікованих збірників – велика срібна. Постає питання, яким задаються і деякі сучасні кубанські дослідники [725]: чи не потрапили збірники Кошиця в особисту бібліотеку Концевича і чи не була більшість пісень з них використана Концевичем для хорових аранжувань з метою поповнення репертуару військових хорів? Таке питання стає правомірним після прочитання документа за № 84 від 13 грудня 1913 р. засідання «ОЛИКО», на якому була прийнята постанова «...щодо якнайшвидшого видання за рахунок Кубанського козачого війська» народних пісень Кубані, зібраних О. Кошицем і Г. Концевичем [549, с. 284]. Якщо б це припущення підтвердилось, можна було б остаточно констатувати трагічний факт загибелі кубанських збірників Кошиця у вогні бібліотеки Концевича, яку спалили більшовики незабаром після його розстрілу 26 грудня 1937 р. внаслідок звинувачення у підготовці «теракта над членами Советского правительства и, в первую очередь, над тов. Сталиным» [632].

Враховуючи те, що мова йде про пісні, котрі, за твердженням О. Кошиця, «...являють собою скарб найвищої художньої та історичної цінності» [294, с. 259], необхідно продовжувати пошукову роботу. Наприкінці 2001 р. нам несподівано пощастило знайти в архіві харківського фольклориста О. Стеблянка, що зберігається у Харківському відділенні Спілки композиторів України, п'ять старезних рукописних аркушів із записами нотно-поетичних текстів шести кубанських пісень. Їх паспортні дані вказують на точну географічну і хронологічну атрибуції: Кубанська область, Єйський відділ, станиці Новоминська (2 пісні), Старощербинівська (2 пісні), Новодерев'янківська й Конелівська (по одній пісні); «Київ, 1905 р., 14 травня» – вказівка на місто і дату транскрибування пісень. Запис кожної пронумерованої пісні (№44, 46–50) складається із дво-трирядкового нотного тексту з виписаними під нотами словами першого куплету, повного віршового тексту (з продовженням запису слів на звороті аркуша) та паспортних даних виконавців (вдалося розібрати лише частково). Ідентифікація почерку підтвердила думку, що знайдений автограф належить О. Кошицю. Зроблений нами детальний етномузикознавчий аналіз оригінального транскрипційного кубанського матеріалу українського фольклориста Кошиця, презентованого мінімальною кількістю фольклорно-пісенних одиниць (6 пісень одного регіону), дав можливість зробити деякі висновки.

1. Збирацька і транскрипційна робота була здійснена О. Кошицем у 1903–1905 рр., тобто в період першого, загальномузичного етапу в європейській історії нотного транскрибування народної музики, коли не кожний фольклорист мав можливість рекордувати народнопісенні мелодії на фоновалики. Проте рівень транскрипцій О. Кошиця настільки високий, що порівняння з ними деяких сучасних нотацій виявляється не на користь останніх. Транскрипції усіх шести пісенних зразків максимально наближені до сучасних вимог оформлення фольклорних текстів – з дотриманням точного розміщення синтаксичних частин музичної й віршової форм, а також норм групування ритмічних одиниць. Зразковою у цьому відношенні є транскрипція пісні «Гей, в броду, броду брала дівка воду», у якій кожна мелопоспівка відповідає віршовому сегменту і музичному такту, мелодичний рядок – віршовому рядку, а мелострофа – віршовій строфі.

2. У наш час транскрипції О. Кошиця є не лише безцінним документом кубанської народнопісенної культури початку XX ст., а й письмовими зразками, у яких закарбувалися два процеси одного акту документування музичного твору усної традиції: пряма слухова фіксація пісні, яка здійснюється – за сучасною термінологією – в польових умовах; підготовка в «кабінетних» умовах остаточного варіанту пісні з метою включення його до фольклорного (фонографічного) збірника.

3. Спираючись на дані етномузикознавчого аналізу рукописних транскрипцій О. Кошиця та його окремі письмові вислови, можна реконструювати методику запису ним народнопісенного матеріалу, суть якої нам уявляється у наступному:

а) національне сприйняття Кошицем фольклорного твору, що має «генетичну» природу, посилену практикою спілкування з М. Лисенком;

б) зумовлене цим, а також природними музикальними даними, освітою та хоровою практикою в руслі національної культури інтуїтивне розуміння Кошицем типології народної пісні, генези її строфи, закономірностей морфологічного зображення звуковисотних, ритмічно організованих одиниць (складонот) в межах музично-віршових сегментів та музично-синтаксичних стоп;

в) прагнення відобразити в транскрипціях визначене віршовою структурою тактування (що не завжди вдається), заліговування ритмічних груп, зафіксувати темп (через цифрове індексування метроному), динаміку тощо [299].

4. Наші спостереження підтверджуються двома висловами О. Кошиця. Один з них – із листа до Кубанського обласного статкомітету щодо згоди «узяти на себе труд по збору пісень кубанських козаків»: «Метод, відпрацьований моєю десятирічною практикою по збору народних малоросійських пісень, зводиться до наступного: кожну пісню я записую скрізь, де...вона виконується...Потім спільне в усіх...варіантах виділяю як стовбур мелодії, як щось стійке й незмінне, а тому і найдавніше, а варіанти...виписую окремо» [46, с. 436]. В іншому вислові висвітлюється етномузикознавча позиція О. Кошиця: «Я знав... загальні схеми пісні, спосіб її музичного виразу, знав народну музичну мову, звороти її, думки, загальні архітектурні риси різних форм: пісні історичної, побутової, ритуальної, релігійної, бойової...Так що мені не давало труду схопити головне і була можливість звернути увагу на цікаві, характерні деталі пісні, без яких вона, як дерево без листя» [294, с. 246]. Наведені тексти дають можливість уявити молодого Кошиця інтуїтивним етномузикологом, який шукає мелодичний архетип пісні, робить спробу від функціонального сприйняття фольклорного явища перейти до структурного його усвідомлення з використанням можливих прийомів моделювання («стовбур мелодії»), абстрагування («спільні архітектурні риси різних форм») та типологізації («характерні деталі пісні»).

5. Роботу, яка була здійснена О. Кошицем без використання фонографа і дала 500 пісень, транскрибованих ним безпосередньо з голосу виконавців в умовах їх традиційного функціонування, можна оцінити як безпрецедентний художницький подвиг. Коли б, як і задумувалось вищим кубанським керівництвом, рукописні збірники із п'яти сотень пісенних транскрипцій були опубліковані у 1906 р., вони стали б першим репрезентативним виданням, підготовленим на базі масштабної збирацької роботи і, водночас, першою на Кубані і в Україні музично-фольклористичною працею [1]. Однак доля розпорядилась інакше, і від сучасних дослідників залежить повернення із небуття хоча б незначної частини, здавалось, назавжди втраченої безцінної пам'ятки народнопісенної культури [2].

Проблема, пов'язана із сучасним функціонуванням українсько-кубанської народнопісенної традиції на території колишньої Чорноморії, є найактуальнішою серед комплексу

---

[1] В Україні таке завдання здійснив К. Квітка у 1922 р., а ще раніше, у 1906—1908 рр., на Галичині, на базі трирічної польової роботи О. Роздольського і транскрипційної С. Людкевича був опублікований фонографічний збірник «Галицько-руські народні пісні», який містить близько 1500 пісень.

[2] Детальніше про фольклористичну діяльність О. Кошиця в галузі кубанознавства див. у статті Н. Супрун-Яремко [601]*.

* Авторство праць, нумерованих у Бібліографії від № 582 до № 600 (Супрун Н.О.) і від № 601 до № 616 (Супрун-Яремко Н. О.), належить автору монографії.

культурологічних проблем наукового дослідження феномену культури українців зарубіжжя. До українського субетносу на Кубані відносимо компактно згруповане на території сучасного Краснодарського краю РФ населення, суспільне життя якого через історичні, державні, адміністративні та економічні причини проходить (з 1792 р.) за межами метрополії України. Історичною (колишньою) Чорноморією називаємо степову північно-західну територію Краснодарського краю, більша частина якої й досі зберігає історичну українську топоніміку, а українською етноспільнотою – ту частину населення цієї території, котра ідентифікує себе з нащадками українського походження. Останнє підтверджується (або посилюється) етнічною належністю прізвищ представників цієї частини населення, знанням – повним, частковим або на рівні кубанського специфічного діалекту – української мови, виявленням деяких ознак національної самосвідомості й менталітету, а в найяскравіших випадках – активною (чи пасивною) участю у процесі функціонування української народної піснетворчості та діяльності в руслі кубанського українознавства.

Народна пісня української етноспільноти на Кубані, яка ще за часів планових заселень (у XIX ст.) стала надійним (поряд з мовою) «оберегом» козацьких традицій, в наші дні продовжує функціонувати як живий і органічний чинник народної музичної культури не лише Кубані, а й України. Цю думку підтвердили десять літньо-зимових фольклорних експедицій, здійснених нами упродовж 1990-96-го рр. разом з українським етноінструментознавцем, професором Богданом Яремком (м. Рівне) у 62-х поселеннях 20-ти районів Краснодарського краю. Від фольклорних гуртів, козачих хорів та окремих виконавців (загальною кількістю більше 500 осіб) було записано понад 1000 різножанрових українських пісень. Транскрибовані, систематизовані за жанрами та досліджені нами на рівні усіх етномузикознавчих позицій, вони дали можливість створити цілісну картину історії й динаміки формування народнопісенного фонду запорізько-чорноморсько-кубанського козацтва, який існував – в активній або пасивній (в пам'яті окремих виконавців) формі – в умовах перебудовних економічних, політичних та культурологічних процесів 90-х років XX ст. Вони достойно презентують духовну культуру нащадків запорожців, які протягом двох століть зберігали, творили і передавали її усним шляхом на землях, що освоювались, утверджуючи глибинність своїх генетичних коренів і волелюбний дух українського козацтва.

За двохсотлітній час свого функціонування українсько-кубанський пісенний фольклор зазнав процесів консервації, трансформації й новотворення, сформувавши три художньо цінних пласти: прадавній старокозацький (запорізький), традиційний український селянський та кубанський. Маючи різні регіональні джерела і час виникнення, ці пласти порізному вбирали в себе результати дифузних процесів і нашаровувались один на одного у складному русі й взаємодії різночасових і багатостильових локальних традицій. За класифікаційною жанрово-тематичною систематикою пісні поділяються на три роди: **епіка** (94 історичних, 40 станових, 33 ліро-епічних пісень баладного стилю, а також пісні кобзарського репертуару в контексті ретроспективного погляду на кубанське кобзарство-бандурництво як на феномен української культури); **обряд** (120 пісень зимово-новорічного календаря і 268 весільних пісень); **лірика** (421 пісня усіх жанрово-тематичних груп українсько-кубанської народної рефлексійної лірики).

Найскоршої консервації зазнав пісенний епос, пов'язаний з героїчним минулим України; нові ж історичні пісні створювалися представниками військового козацтва, втягненого в болісний процес перетворення українських вільних козаків-лицарів у російських служилих козаків-воїнів, які в сутичках з кавказькими горцями охороняли і завойовували південні кордони Російської імперії, що постійно розширювались. Тематика нових істо-

ричних пісень була пов'язана не тільки з російсько-турецькою війною 1788–1791 рр., після якої її учасники, «вірні» запорожці, отримали ім'я чорноморців, а й з новою, Кавказькою війною 1794–1864 рр., що супроводжувалась колонізацією Росією земель закубанських горців, Чечні та гірського Дагестану, в ході якої не переставав писатися довгий мартиролог козацьких і кавказьких жертв. В історичних піснях художньо й документально закарбувалась майже вся історія запорізько-чорноморсько-кубанського козацтва з її воєнними й соціальними катаклізмами XIX–XX ст., і пов'язаними з ними потрясіннями, втратами, утисками, розкозачуванням, розкуркулюванням, голодоморами, дією репресивного фактору [584; 591]. В них певною мірою відбився і процес зміни психології, світогляду та національної свідомості козаків-запорожців, котрі, переселяючись на Кубань, мріяли, всупереч державно-військовим інтересам, про побудову на обітованій землі мирної, вільної й справедливої держави, де люди житимуть за законами християнської моралі та республіканських традицій Запорізької Січі [432].

Найбільших втрат зазнали українські історичні пісні – поряд з піснями календарно-обрядового (колядки і щедрівки) та родинно-обрядового (деякі весільні) циклів – за часів встановлення на Кубані радянської влади, боротьби з релігією і масового знищення церков та монастирів. Одні з них були заборонені або репресовані, структура інших руйнувалась у зв'язку із впровадженням нових, офіційно-шаблонних форм проведення громадських та родинно-побутових заходів.

Популярністю на Кубані користуються балади з родинно-побутовими сюжетами поетичних текстів, у яких йдеться про різні конфліктні ситуації та їх розв'язання. У залежності від сюжетної конкретики мелодика балад характеризується кантиленною ліричною протяжністю або стримано-епічною декламаційністю.

268 весільних пісень і мелодій, що охоплюють весь традиційний обряд чорноморського весілля, являють собою дорогоцінні й високохудожні зразки національної духовності, що зберігаються генетичною пам'яттю жінок-українок старокозацьких станиць упродовж багатьох поколінь. Усюди, де записувались ці пісні, була зафіксована однотипова структура у послідовності 29-ти дій ритуально-весільного обряду. Однотипністю пояснюється і чисельність пісень та мелодій, приурочених до кожного ритуалу [582; 600; 602; 605], а також зумовлена цим варіабельність односюжетних пісенних зразків. Це дозволяє вважати їх багатоваріантною динамічною мікросистемою, що має назву варіантної пісенної парадигми, елементи якої трансформуються в умовах сталого модусу мислення конкретного діалектного середовища та індивідуальних виконавських стилів [108, с. 40–51].

Календарно-обрядова зимово-новорічна пісенність чорноморських поселень відома колядками (колядами) і щедрівками. Колядки (або коляди, оскільки переважна їх кількість має християнську тематику) співаються на Кубані, як і в Україні, на Різдво, а щедрівки (більшість з яких також має християнський зміст) – на Новий рік за старим стилем. Запис, транскрипція, аналіз тематики і музичного матеріалу, також мелодична типологізація 68 християнських колядок і 52 щедрівок (36 – християнського і 16 – дохристиянського змісту) виявили 6 колядкових сюжетних блоків і 15 пов'язаних з ними мелодичних типів, а також 5 щедрівкових сюжетних блоків з 20-а мелодичними типами [587; 593; 596; 599].

Найактивніше функціонує на території історичної Чорноморії пісенно-ліричний жанровий шар фольклору, презентований піснями козацькими ліричними (117 зразків), любовно-ліричними (52 пісні про кохання) [614], родинно-побутовими (73 зразки), 83 жартівливими піснями українсько-кубанської «сміхової» культури [611], 33 баладами, 31 фольклоризованою піснею українського літературного і мистецького походження та 32 аграрно-трудовими піснями з необрядовою землеробсько-сезонною тематикою [608]. Мелос лірич-

них пісень усіх жанрово-тематичних груп хвилює теплою емоційністю, шляхетністю виразного фразування, безпосередністю глибинного самовираження. Усе це обумовило величезне поширення ліричних пісень по всій території Краснодарського краю.

Жанрово-тематичний склад пісенності українців Кубані включає, окрім вищеназваних, і пісні суспільно-соціального змісту, так звані «станові», в яких збереглися архаїчні пережитки етнічного мислення. До них відносимо пісні чумацькі (відомі у декількох сюжетних варіантах здавна поширених в Україні) [613], наймитські, сирітсько-наймитські, бурлацькі, рекрутські та солдатські. Лише декілька колискових пісень, зафіксованих у 4-х станицях, свідчать про зникнення цього специфічного камерно-індивідуального пісенного жанру в сучасних соціально-побутових умовах.

Дослідження за жанрами традиційного народнопісенного фонду чорноморсько-кубанського козацтва дало можливість наблизитися до визначення індивідуальних локальних пісенних традицій. Особливості кожної з них виявляються в репертуарі, тематиці, виконавській (гуртовій та одноосібній) манері, мелосі (мелодичному русі, амбітусі з його інтонаційним заповненням), ритміці, ладоструктурних зіставленнях, видах багатоголосся, побудові мелострофи і усієї форми в цілому. Виходячи з етномузикознавчого аналізу записаних і транскрибованих пісень, які презентують народнопісенну культуру історичної Чорноморії 90-х років XX ст., відзначимо найяскравіші пісенні традиції станиць Ахтанизівська, Батуринська, Брюховецька, Васюринська, Голубицька, Дінська, Должанська, Іркліївська, Калниболоцька, Камишевацька, Кугоєйська, Кущівська, Медведівська, Незамаївська, Новосергіївська, Переяславська, Рогівська, Сергіївська, Старовеличківська, Стародерев'янківська, Старолеушківська, Старомишастівська, Староминська, Уманська, Челбаська, сіл Катеринівка і Шабельське, селища Приморське, хуторів Левченка й Жовті Копани, міст Коренівськ і Тимошівськ. У вказаних поселеннях діють фольклорні пісенні гурти й козачі хори, репертуар яких базується головне на місцевому традиційному матеріалі, спрямованість на збереження й художнє втілення котрого підтримують керівники цих творчих колективів. Серед окремих народних співачок і співаків, які приваблюють індивідуальною манерою виконання, знанням старокозацького фольклору, любов'ю до української пісні, назвемо Зелинську Ольгу Григорівну (1908 р.н., ст. Переяславська), Костенко Євдокію Микитівну (1908 р.н., ст. Батуринська), Дем'яненко Ольгу Яківну (1911 р.н., ст. Старокорсунська), Галушкіна Івана Семеновича (1913 р.н., м. Тимошівськ), Мигель Мотрону Тихонівну (1914 р.н., ст. Голубицька), Волинко Галину Мойсеївну (1915 р.н., ст. Васюринська), Нестерову Софію Трохимівну (1916 р.н., ст. Старокорсунська), Мирну Параску Федорівну (1916 р.н., ст. Отаманська), Рой Надію Михайлівну (1919 р.н., ст. Сергіївська), Кириленко Клавдію Захарівну (1922 р.н., с. Катеринівка), Полякову Марію Сергіївну (1923 р.н., ст. Новосергіївська), Олександрович Марію Олексіївну (1925 р.н., ст. Вищестебліївська), Гринаця Івана Григоровича (1927 р.н., ст. Уманська), Кравцову Марію Павлівну (1927 р.н., ст. Батуринська), Шахворостову Антоніну Іларіонівну (1928 р.н., ст. Воронезька), Корчину Любов Микитівну (1931 р.н., ст. Медведівська), Пилипенко Ганну Олександрівну (1931 р.н., ст. Старонижчестебліївська), Слєпченко Наталію Михайлівну (1935 р.н., ст. Староджереліївська), Ткачову Олександру Олексіївну (1935 р.н., ст. Брюховецька), Толстик Таїсію Григорівну (1936 р.н., х. Жовті Копани), Лепехіну Валентину Пантелеймонівну (1937 р.н., ст. Тамань), Гончарову Валентину Іларіонівну (1939 р.н., ст. Старощербинівська), Сергієнко Любов Андріївну (1941 р.н., ст. Должанська), Петренко Тамару Йосипівну (1949 р.н., ст. Староминська).

Багаторічна художня робота цих виконавців безцінна не тільки для забезпечення їх власного творчого розвитку й самовираження, але є тією рушійною силою, завдячуючи якій

накопичується й оновлюється стабільно-мобільний фонд мелодико-ритмічних елементів фольклорнопісенних зразків, що усним шляхом передаються наступним поколінням народних співаків.

Проведені нами фольклорні експедиції на території російської Чорноморії, що від початку козачої колонізації розбудовувалася представниками одного субетносу, які творили і впродовж довгого часу підтримували моноетнічне господарсько-економічне та культурне середовище, мали чітко визначену мету і зумовлені нею завдання, спрямовані на здійснення низки послідовних континуальних дій, а саме: 1) **зібрати** українські різножанрові пісні в місцях історичного заселення українців на землях Північно-Західного Прикубання; 2) **транскрибувати** їх (не за ортодоксальною кубанською, а сучасною українською методикою) як аутентичні художньо-історичні джерела; 3) **створити** за власно розробленою класифікаційною системою «свій» пісенно-культурний фонд; 4) **дослідити** його з позицій українського аналітичного етномузикознавства; 5) **виявити** закономірності побутування в іноетнічному середовищі та в умовах тотальної русифікації народної пісенності кубанських українців як носіїв національної (а не уніфікованої регіонально-кубанської) культури, котрі є субетносом українського, а не російського (як це стверджують деякі сучасні кубанські історики) етносу.

Спроба розв'язати поставлені завдання підтвердила не лише наявність на території історичної Чорноморії потужної української етнокультурної традиції, а й актуальність професійного звернення до неї як до феноменального об'єкту спеціальної галузі вітчизняного етномузикознавства. Український субетнос на Кубані із покоління в покоління зазнавав дії жорсткої системи обмежень, заборон національних прав, репресій, фізичного знищення, внаслідок чого втратив якісні ознаки свого генотипу. Проте саме факт, що він за таких умов, які в науці толерантно називаються іноетнічними впливами, зумів зберегти корінний субстрат своєї багатоликої народнопісенної культури, виявився досить сильним аргументом для збудження наукового інтересу до цієї субетнічної культури як до явища не тільки мистецького, а й соціально-історичного. Ось чому дослідження здійснювалось у двох напрямах: пізнання історичних і соціальних процесів, що відбувалися під час становлення етнічної території Чорноморії, і принесеної наприкінці XVIII ст. на цю територію української автохтонної пісенної традиції. Отже, появі даного монографічного дослідження надається значення не тільки суб'єктивного («кубанське» походження авторки), а й об'єктивного науково-творчого імперативу, що був зумовлений вимогами власної збирацької й транскрипційної роботи, кубанської збирацької, транскрипційно-видавничої й художньо-виконавської практики та вимогами сучасної європейської, зокрема української, етномузикології. Усе це обумовило структурну будову монографії, що складається із п'яти розділів (кожний з яких має низку підрозділів), висновків і бібліографічного списку використаних джерел. Два перших розділи присвячені історичній проблематиці, пов'язаній з історією становлення «чорноморської» території (Перший розділ) та ретроспективним поглядом на життєдіяльність на ній українського субетносу і виділенням національної константи українсько-кубанського козацтва як головного чинника у збереженні пісенного фольклору, в котрому закарбувалась «творча робота» багатьох поколінь українців з їх відчуттям українського поетичного слова і музичної інтонації, християнської моралі й неповторної аури свого генотипу (Другий розділ).

У Третьому розділі аналізуються епічні жанри кубанської піснетворчості (історичні та станові пісні), дається огляд кобзарських традицій на Кубані. Четвертий розділ присвячений розгляду пісень традиційного чорноморського весілля у послідовності трьох його етапів і 29-ти ритуальних дій. У семи підрозділах П'ятого розділу розглядається лірична

піснетворчість українців історичної Чорноморії. У Висновках визначаються загальні результати проведеного дослідження, накреслюються перспективи подальшого вивчення народнопісенної культури українців Кубані.

Наукова новизна даної монографічної праці полягає в тому, що вперше в українському й кубанському етномузикознавстві на матеріалі експедиційно-польової роботи на території історичної Чорноморії, а також через вивчення російських і українських історико-етнографічних, культурологічних та етномистецтвознавчих друкованих джерел XIX–XX ст. досліджена українсько-кубанська народна піснетворчість в контексті історичних процесів, пов'язаних із життєдіяльністю українського субетносу на Кубані. Монографічний аналіз народнопісенної культури українців історичної Чорноморії в контексті української й кубанської історії та культури має проблематичний характер, оскільки пропонується низка принципово нових поглядів, періодизацій, оцінок, підходів та висновків. Дана праця, також уперше, впроваджує в науковий обіг етномузикознавчий опис значного корпусу пісень українсько-кубанської етнотрадиції (134 зразки епічного, 388 обрядового і 421 ліричного жанрів) як результат власної збирацької, транскрипційної та дослідної роботи.

Автор висловлює глибоку подяку керівництву Харківської державної академії культури на чолі з її ректором – заслуженим діячем мистецтв України, доктором історичних наук, академіком В. М. Шейком – за ініціювання роботи над дослідженням народнопісенної культури українців Кубані, а також працівникам Академії – професору кафедри фортепіано, доктору мистецтвознавства І. І. Польській, доценту кафедри історії та теорії культури, кандидату педагогічних наук Л. С. Азарцевій, доценту кафедри народного співу та українського фольклору В. М. Осадчій, науковому секретареві, доценту Л. І. Курило – за професійні зауваження і цінні рекомендації.

Автор також висловлює щиру вдячність рецензентам – доктору мистецтвознавства, професору Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Н. Л. Очеретовській і доктору мистецтвознавства, професору, завідувачу кафедри вокального мистецтва Сумського державного педуніверситету ім. А. С. Макаренка О. Г. Стахевичу – за моральну підтримку, сприяння і професійну допомогу, надані під час роботи над монографією.

Розділ перший

СТАНОВЛЕННЯ ЕТНІЧНОЇ ТЕРИТОРІЇ

1. 1. Історія заселення Чорноморії першими козаками-переселенцями

В історії України 1775 рік – трагічна дата, пов'язана з остаточним зруйнуванням автономної козацької вольниці. «У цьому році, – писав Ф. Щербина, – через підступність катерининських вельмож, за наказом Катерини і за примхою Потьомкіна-Таврійського була зруйнована Запорізька Січ послужливим генералом із братів слов'ян Текелієм» [754, с. 466]. Однак, як далі зазначив історик, скоро стало зрозуміло, що цей захід виявився неефективним, оскільки не було знищено головне – сама ідея козацтва, за якою стояла вся Україна. Водночас позначилась можливість використати ту частину козаків, що не встигла (або не змогла) утекти до Туреччини, як добре організовану військову силу. Наступні воєнні дії Росії проти Туреччини підтвердили слушність позиції Потьомкіна, який зрозумів помилковість урядових руйнівних акцій проти Запорізької Січі і стрімко узяв на себе місію «відновлювача козацтва» [754, с. 474]. «Волонтерні команди» «вірних» запорожців стали вирішальною для Росії силою у перемозі над Туреччиною у 1791 р.

Після закінчення російсько-турецької війни запорізькі козаки, яким у 1788 р. дали назву Чорноморського козачого війська (ЧКВ), справедливо надіялись на отримання «на вечное пользование» певної території для свого подальшого існування. Незважаючи на те, що кілька років чорноморці активно обживали землі уздовж Чорного моря (між Дністром і Південним Бугом), надані «козачим гетьманом» князем Потьомкіним, вони зрозуміли усю безперспективність становища, в якому опинились у жовтні 1791 р. після раптової смерті Потьомкіна, котрий не скріпив височайшим підписом своє письмове розпорядження щодо поселення війська на вказаних землях. Під тиском місцевих поміщиків, які бачили в них носіїв козацької вольниці, чорноморці вирішили відмовитись від дністрово-бузької території і просити російську імператрицю про «пожалування» земель на Тамані, подарованих раніше Потьомкіним – як своїх власних володінь – орденом від 19 квітня 1790 р., з княжою обіцянкою виклопотати ще частину території (на схід і північ від Тамані) для поселення в Кубанському краї усього чорноморського війська.

У березні 1792 р. до Петербурга вирядилася козача делегація з метою подання Катерині II прохання на отримання грамоти щодо переселення чорноморців на землі півострова Тамань та його «околиць». Очолював делегацію Антон Андрійович Головатий (1732–1797) – перший помічник кошового отамана на посаді військового судді ЧКВ і один з перших кобзарів Кубані, який своїм співом під звуки бандури прагнув викликати співчуття у придворних катерининських вельмож під час виконання ним дипломатичної місії. Ось що писав про цього «козака-оригінала» Ф. Щербина: «З бандурою через плече він з'являвся в розкішних вітальнях придворного великого панства і співав тут то малоруські сумні думи, сповнені чудової мелодії і високого народного драматизму, то веселі козацькі пісні, пройняті завзятістю й гумором, то пісні власного компонування, що відображали важке, безвихідне положення чорноморців» [754, с. 523]. Цей факт відповідає історичним реаліям і свідчить про те, що у подоланні А. Головатим бюрократичних перешкод царського двора і одержанні дипломатичної перемоги неабияку роль відіграла саме бандура, під яку він співав складені на власні вірші пісні, репрезентуючи її світським інструментом (європейською лютнею), а український спів – високохудожнім національним явищем. Пісня А. Головатого «Ой годі нам журитися, треба перестати», створена напередодні прибуття

козаків на нові землі, стала улюбленою у середовищі перших і наступних поколінь переселенців. Її можна вважати хронологічно першим зразком авторської кубанської пісенної творчості.

А. Головатий блискуче виконав дипломатичну місію і 30 червня 1792 р. отримав височайшу Жаловану грамоту, яка майже без змін складалась із підготовленого ним тексту. Грамота, оригінал якої був підписаний власною «Єя імператорської величності рукою», мала такий зміст: «Верного нашего Войска Черноморского Кошевому Атаману, старшинам и всему войску Нашего Императорского Величества милостливое слово. Усердная и ревностная Войска Черноморского Нам служба, доказанная в течение благополучно оконченной с Портою Оттоманскою войны, храбрыми и мужественными на суше и водах подвигами, ненарушимая верность, строгое повиновение начальству и похвальное поведение от самого того времени, как сие Войско, по воле Нашей, покойным генерал-фельдмаршалом, князем Григорием Александровичем Потемкиным-Таврическим учреждено, приобрели особливое Наше внимание и милость. Мы потому, желая воздать заслугам Войска Черноморского утверждением всегдашнего его благосостояния и доставлением способов к благополучному пребыванию, всемилостивейше пожаловали оному в вечное владение состоящий в области Таврической остров Фанагорию со всей землей, лежащей на правой стороне Кубани, от устья ее к Усть-Лабинскому редуту, так чтобы с одной стороны река Кубань, а с другой же Азовское море до Ейского городка служили границею войсковой земли...Войску Черноморскому предлежит бдение и стража пограничная от набегов народов закубанских. На производство жалованья Кошевому Атаману и войсковым старшинам по приложенной росписи, на употребляемые к содержанию стражи отряды и прочие по войску нужные расходы, повелели Мы отпускать из казны Нашей по 20000 рублей в год...Мы Всемилостивейше позволяем Войску Черноморскому пользоваться свободною внутреннею торговлею и вольною продажею вина на войсковых землях. Всемилостивейше жалуем Войску Черноморскому знамя войсковое и литавры, подтверждая также употребление и тех знамен, булавы и перначей и войсковой печати, которые оному от покойного генерал-фельдмаршала князя Потемкина-Таврического по воле Нашей доставлены...Мы надеемся, что Войско Черноморское, соответствуя Монаршему Нашему о нем попечению, потщится не только бдительным охранением границ соблюсти имя храбрых воинов, но и всемерное употребить старание заслуживать звание добрых и полезных граждан внутренним благоустройством и распространением семейного жития...» [762, с. 525–526].

Перше масове переселення ЧКВ було здійснено в 1792–1793 рр. і стало початком практичної реалізації урядового плану воєнно-козачої колонізації Правобережної Кубані. Перший потік переселенців, що вирушив морським шляхом від Очаківського лиману до берегів Тамані, склав ескадру, яка включала козацьку флотилію із 50 канонерських човнів і однієї яхти під командуванням військового полковника Сави Білого, флагманське судно-бригантину «Благовещенье» з командиром походу капітан-бригадиром П. Пустошкіним та 11 транспортних суден, де знаходилися частина козачого війська і важка зброя [762, с. 332; 754, с. 511]. 25 серпня 1792 р. ескадра під охороною крейсерських суден досягла берегів своєї нової батьківщини – півострова Тамань. Згідно з першим рапортом, поданим С. Білим 10 вересня, у цей день на Тамані нараховувалось 3247 осіб [762, с. 332].

Другий десант переселенців із 600 осіб (двох полків і, частково, членів родин), очолюваний військовим полковником Костянтином Кордовським, рухався по суходолу через Крим і з Керчі на човнах переправився на Тамань (в район Старого Темрюка), де, утворивши дозорний пост, влаштувався на зимівлю. Коли на даровані землі наприкінці

1792 р. прибув невеликий (із 100 осіб) загін, керований скарбничим флотилії, кількість перших переселеців нарахвувала 3947 козаків [762, с. 332].

Ще один, кінно-піший, великий загін переселенців на чолі з другим отаманом ЧКВ Захарієм Чепігою (1726–1797) сухопутним шляхом із Слободзеї досягнув кордонів землі Чорноморського війська і, зазимувавши у земляному укріпленні Ханського містечка, розміщеного на початку Єйської коси, весною 1793 р. прибув до Усть-Лабінської фортеці, яка споруджувалась і від якої невдовзі униз по Кубані козаки почали будівництво Чорноморської кордонної лінії.

У серпні–вересні 1793 р. на Тамань із Слободзеї прибули три полки чорноморців і членів їх сімей, підготовлені до переселення А. Головатим. Ще одне масове переселення на Тамань чорноморських козаків, зібраних полковим осавулом Черненком за розпорядженням О. Суворова (1729–1800), було здійснено із Хаджибея (нині Одеса) через Таврійську область. Упродовж 1793–1794 рр., а також наступних кількох років козаки прибували на Кубань невиликими загонами, групами, родинами і навіть поодинці, використовуючи для цього ті самі можливі маршрути – через півострів Тамань або (з півночі) річку Єя.

З ініціативи З. Чепіги і з дозволу О. Суворова влітку 1793 р. в урочищі Карасунського Кута почалося будівництво головного військового міста (куреня) Катеринодар, а з початку 1794 р. – перших курінних поселень, 38 з яких було дано назви куренів Запорізької Січі (в дужках вказані сучасні назви): Батуринський (ст. * Батуринська Брюховецького району), Брюховецький (ст. Брюховецька – районний центр), Васюринський (ст. Васюринська Дінського району), Ведмедівський (ст. Медведівська Тимошівського району), Величківський (ст. Старовеличківська Калінінського району), Вищестебліївський (ст. Вищестебліївська Темрюкського району), Дерев'янківський (ст. Стародерев'янківська Каневського району), Джереліївський (ст. Староджереліївська Полтавського району), Донський (ст. Дінська – районний центр), Дядьківський (ст. Дядьківська Коренівського району), Іванівський (ст. Іванівська Полтавського району), Іркліївський (ст. Іркліївська Виселківського району), Калниболоцький (ст. Калниболоцька Новопокровського району), Канівський (ст. Каневська – районний центр), Кисляківський (ст. Кисляківська Кущівського району), Коніловський (ст. Конелівська Староминського району), Коренівський (м. Коренівськ – районний центр), Корсунський (ст. Старокорсунська Совєтського округу Краснодара), Крилівський (ст. Крилівська Ленінградського району), Кущівський (ст. Кущівська – районний центр), Левушківський (ст. Старолеушківська Павлівського району), Минський (ст. Староминська – районний центр), Мишастівський (ст. Старомишастівська Дінського району), Незамаївський (ст. Незамаївська Павлівського району), Нижчестебліївський (ст. Старонижчестебліївська Полтавського району), Пашківський (селище Пашківське Карасунського округу Краснодара), Переяславський (ст. Переяславська Брюховецького району), Пластунівський (ст. Пластунівська Дінського району), Платнирівський (ст. Платнирівська Коренівського району), Полтавський (ст. Полтавська – районний центр), Поповичівський (ст. Калінінська – районний центр), Рогівський (ст. Рогівська Тимошівського району), Сергіївський (ст. Сергіївська Коренівського району), Тимошівський (м. Тимошівськ – районний центр), Титарівський (ст. Старотитарівська Темрюкського району), Уманський (ст. Уманська, центр Ленінградського району), Шкуринський (ст. Шкуринська Кущівського району), Щербаківський (ст. Старощербинівська, центр Щербинівського району).

Окрім 38 названих поселень було сформовано ще два курені: Березанський (ст. Березанська Виселківського району), названий в пам'ять перемоги чорноморців при здобутті

* Ст. — станиця.

ними фортеці на острові Березань 7 листопада 1788 р., і Катеринівський (ст. Крилівська – районний центр), що отримав назву на честь імператриці російської Катерини II, яка дарувала козакам Чорноморію. Місто Тамань (з 1849 р. – ст. Тамань) було засноване чорноморськими козаками в день висадки перших переселенців як цивільне поселення і стало тимчасовою столицею ЧКВ.

Завдяки впровадженню традиційних політико-адміністративних, економічних та культурно-побутових форм січового упорядкування, народнополітичної моралі, що базувалась на системі духовних цінностей євангельського письма, а також збереженню впродовж перших 50 років, хоча і неповної, козачої автономії, верхньокубанська територія була не тільки обжита й розбудована, а й стала одним із найбагатших і високорозвинених в культурному відношенні регіонів Російської імперії.

Проте російський уряд, переселяючи на Кубань чорноморських козаків і українських селян, мав на меті не лише охорону південних кордонів «от набегов народов закубанских» і обживання пустельних степових земель, а й проведення завойовницької політики проти західних адигів-черкесів. Тож перед ЧКВ постало два головних стратегічних завдання: *побудова* уздовж Кубані чорноморської кордонної лінії оборонного значення і *укріплення* її як важливого плацдарму для підготовки й здійснення наступальних операцій, спрямованих на підкорення кавказьких горців та розширення території шляхом колонізації закубанських земель. Запорожці ж, як вважає сучасний кубанський дослідник отець Сергій (Овчинников), переселяючись на Таманську територію кубанської Чорноморії, готували себе до втілення ідеї християнського місіанства, в основі якої лежала мета мирного досягнення порозуміння з волелюбними кавказькими горцями й створення на обітованій землі щасливої і справедливої напівострівної (що зумовлено розташуванням на Таманському півострові) держави. Головними святощами, які стояли біля джерел благоустрою козаків на кубанській землі, були шановані в Запорізькій Січі церква Святої Покрови, побудована на Тамані у перші роки переселення, і церковнослов'янська книга, що ідентифікувалася запорожцями з образом всесвіту [432].

Чорноморське козацьке військо, яке було утворене з дозволу російського уряду і за зразком Запорізької Січі, мало у своєму складі близько 17 тисяч козаків-воїнів, володіло достатньо переконливими атрибутами державності: власними полками і пішими командами, весловою флотилією і артилерією, духівництвом з похідною церквою, архівом, адміністрацією (військовим урядом) та її представниками, в обов'язок яких входило організація структури внутрішнього управління військом, установлення правил землекористування та розселення переселенців на військовій території.

У січні 1794 р., коли населення влаштувалося по своїх тимчасових куренях, військовий уряд склав і затвердив регламентований документ «Порядок общей пользы», звернений до «панів полковників, бунчукового товариства, полкових старшин, курінних отаманів та усього війська» [754, с. 515]. Офіційними авторами документа були кошовий отаман Захарій Чепіга, військовий суддя А. Головатий та військовий писар Тимофій Котляревський (?–1800). Як зазначав Ф. Щербина, лідерство в утворенні «Порядка...» належало найосвіченішому з них – А. Головатому, котрий, володіючи неабияким адміністраторським талантом і воєнною відважністю, «...поряд з гострою шаблею пускав завжди в діло й не менш гострий розум» [754, с. 518]. Проте, як далі пише історик, «...Головатий був сином свого часу, який не завжди міг відділити суспільні інтереси від станових і власних», що дозволило Ф. Щербині дійти такого висновку: «...розумний і діяльний військовий суддя наполеглило добивався насаджування серед козацтва двох засад – станових привілеїв козачої старшини і накопичення власного багатства. Але ж від схрещення інте-

ресів козачої старшини з інтересами рядового козацтва похитнулися й знеособилися споконвічні козацькі ідеали, і отже, Головатий сліпо сприяв цьому» [754, с. 525]. Непростимими історичними помилками Головатого і його колег, на думку історика, допущеними під час влаштування чорноморців на Кубані і в документі «Порядок спільної користі», були: «пункти про привілеї старшин... у землекористуванні та закабаленні "вольножелающих людей",.. крок у насаджуванні приватної власності за рахунок земель, відданих за грамотою... війську»,...проведення акту «про внутрішні порядки... без будь-якої участі у справі рядового козацтва» [754, с. 524–525].

Історичні помилки Головатого, у якого не вистачило духовних сил, щоб піднятися вище свого часу, мали об'єктивні, докорінні причини, котрі полягали в тому, що він, як про це правдиво і безсторонньо писав Ф. Щербина, «...народився і виріс в привілейованому козацькому сердовищі, дуже рано потрапив до кола привілейованих панів запорізької старшини, встиг достатньою мірою заразитися чиновницькими звичками петербурзьких вельмож і, посівши місце найвпливовішого урядовця в чорноморському війську, стати заповзятим паном» [754, с. 531]. Викривальними сприймаються наступні рядки тексту історика, коли він пише про те, що Головатий «...в гонитві за панською пишністю і матеріальними благами продав наприкінці свого життя за сочевичну юшку споконвічні козацькі ідеали» [там само]. Таке серйозне історичне обвинувачення підтверджується не лише документальним текстом із «Порядка спільної користі», в якому йдеться про утворення військового уряду, «...назавжди керуючого військом на точній і непохитній основі всеросійських законів» [762, с. 355], а й фактами нагороди російським урядом військовими чинами старшин чорноморського війська, що сприяло виникненню класової ворожнечі, а також фактами захоплення старшинами земельних військових ділянок у виключне користування і навіть пограбувань, що влаштовувались «панами» при відбиранні у стройових козаків лісу, сіна, хліба, худоби, а часом і предметів домашнього вжитку [754, с. 579].

Наведені дані свідчать про те, що зародження й розвиток у Чорноморії панського стану були зумовлені і класовою ворожнечою, і вигодами суто економічного характеру, що змушувало панів «відвойовувати собі не тільки станові переваги, але й майновий ценз» [там само].

Менш освіченим із авторів «Порядка...» був перший у Чорноморії кошовий отаман Захарій Чепіга, за характеристикою Ф. Щербини, – типовий малоросійський пан, «за суворою зовнішністю якого просвічували простота і привітність доброї душі людини» [754, с. 532]. Його «гріхи» по відношенню до козачого самоврядування полягали у тому, що він не зміг розібратися в економічних взаємостосунках двох антагоністичних класів козацтва і, не цураючись «...ані подарунків від осіб, що від нього залежали, ані загальнопоширених прийомів наживи за рахунок молодшого брата-козака» [754, с. 539], став, як і Головатий, порушником основних начал козачого самоврядування.

Ще один автор «Порядка спільної користі», Т. Котляревський, який разом з двома своїми співавторами виключив військову Раду із органів козачого самоврядування, волею долі став першим військовим (а не кошовим) отаманом ЧКВ, призначеним (а не вибраним козаками) рескриптом імператора Павла І від 27 червня 1797 р. «З цього часу, – констатував Ф. Щербина, – не кошові, а військові, як охрестив їх Павло І в рескрипті,... отамани завжди призначалися височайшою владою, а козацтво назавжди втратило право на вибори батька-кошового» [754, с. 542]. Менш обдарованому творчими здібностями і духовними силами Т. Котляревському, який із скромного старшини-писаря перетворився на пана отамана і генерала, звичайно, не було дано виправити історичну помилку, зробле-

ну талановитим Головатим. Він і не прагнув поновити військову Раду як кращий демократичний орган запорізького козацтва; він не поновив і дію виборного органу козачого самоврядування на рівнях вищих військових урядовців і більш другорядних курінних громад. «Але у Котляревського, – пише Ф. Щербина, – у всякому разі до самих останніх кроків його діяльності жевріли ще іскри споконвічних козачих ідеалів з основного народного питання – землеволодіння, і те мале, що він зробив з цього питання, залишається світлою сторінкою в козачій історії» [754, с. 548]. Мова в даному випадку йде про передбачення Котляревським тих згубних наслідків, до яких привело порушення «Порядком спільної користі» принципу військового володіння землею і виникнення права на приватне й спадкоємне користування нею. Особливій критиці кубанський історик піддав преамбулу «самозваного» документа, в якій «козачий триумвірат», «забуваючи...про військову Раду як головний виборчий орган запорізького війська, заявляє про встановлення нових порядків «віднині й назавжди» [там само].

В основному тексті документа регламентуються порядки управління військом та його землекористуванням, які включають: 1) утворення резиденції військового уряду в Корсунському Куті з наданням їй статусу міста, названого на честь імператриці – Катеринодаром; 2) поділ військової території на 5 округів з щорічно змінюваним окружним правлінням у кожному, в обов'язки якого входить «піклування про запровадження мешканцями хліборобства», скотарства, садівництва, виноградарства, рибальських заводів, млинів, купецтва «та інших мистецтв, що сприяють оживленню людської діяльності» [754, с. 550]; 3) питання землекористування, що вирішуються на рівні виділення козачої старшини, якій «дозволяється в містах і селах...мати свої власні двори, а в степу – хутори й млини,...заводити ліси, сади, виногради, рільництво та скотарство, а на приморських косах та інших зручних місцях – рибальські заводи» [754, с. 551], що засвідчувало про введення приватної власності на землі, «височайше пожаловані усьому козачому війську»; 4) обов'язки козаків щодо охорони прикордонної лінії.

Намагаючись знайти деяке виправдання авторам «Порядку...», Ф. Щербина робить припущення щодо їх орієнтації на порядки керівництва, які існували у донського козацтва, підтвердженням чого є сама назва -- «військовий уряд», – запозичена від нього. Так чи інакше, але встановлення нових порядків, які знищили демократичну ідею козачої вольниці, передали виборчі права і законодавчі настанови до рук козачої адміністрації, виявило свою неспроможність в такому найважливішому й першорядному заході, як розселення козаків на території Чорноморії. Очевидно, органи козачого самоврядування з військовою Радою на чолі інакше й доцільніше підійшли б до рішення цього практичного питання. Козацька ж адміністрація, дотримуючись лише принципів воєнної дисципліни, організувала місця проживання населення на прикордонній лінії біля Кубані, в сусідстві з черкесами. Козаки, наслідуючи традиції поселення невеликими хуторами і природно бажаючи відійти якнайдалі від прикордонної річки й кавказьких горців, не підкорилися вимогам адміністрації і почали селитися за своїм бажанням. І лише тоді, коли військовий уряд вирішив керуватись економічними, а не стратегічними міркуваннями, він почав розселяти населення куренями по берегах степових річок і урочищ, використовуючи для цього метод жеребкування. Отже, із 40 куренів, сформованих за принципом часткового пристосування до місцевих умов, лише 8 отримали статус прикордонних; 16 куренів були розміщені в північній частині Чорноморії (по річках Єя, Куго-Єя, Сосика, Албаші, Тихінська, Челбаси), 16 – у певному віддаленні від прикордонної Кубані (по річках Великий і Малий Бейсуг, Кирпилі, Суха Ангеліка, Курка, в урочищі Сачі, біля Сухого лиману, на Таманському півострові). І все ж деякі курені через заболочені місця, на яких вони починали обжива-

тись, по декілька разів переселялися, що негативно відбивалось на економічному становищі поселенців і усієї Чорноморії в цілому. Як відмічав Ф. Щербина, «багаті чорноморські землі й угіддя спочатку пішли "не в руку козаку"» [754, с. 556]. Так, військовий уряд, відмовившись від колегіального, освяченого етнічними традиціями вирішення проблеми розселення людей на території незнайомого краю, з перших же кроків показав безперспективність функціонування антидемократичного органу правління, який ігнорував найдавніші форми козачого життя.

З козачого середовища виділився ще один стан – духівництво, покликане задовольняти духовні й релігійні потреби населення, які «...цілковито зводились до справ віри й церкви як однієї із укорінених умов народного побуту, що склалися історично» [там само, с. 579]. А. Головатий і З. Чепіга діяльно сприяли організації козачого духівництва в Чорноморії, вирішивши при цьому висувати на чин священиків представників із свого середовища. І незважаючи на те, що процес формування чорноморського духівництва, керованого своїм, козачим духовним начальством (в особі військового протоієрея), супроводжувався деякими негативними явищами, в основу його утворення було покладено виборне начало, завдяки чому в пастори й церковний клір вибиралися шановані, освічені, з високими моральними якостями козаки. Виборна система власного священства, яка існувала від часів Запорізької Січі, на Кубані тривала до 1842 р.

Поряд із такими фактами, як масштабне храмобудівництво, організація чоловічого Катерино-Лебяжого Миколаївської пустині монастиря (1794 р.), що став не лише оселею для старезних і поранених козаків, а й духовним центром Чорноморії, а також жіночого монастиря Марії-Магдалинської пустині (заснованого у 1849 р.) з його високою культурою життєдіяльності, відомо й те, як формувалось на Кубані побутове християнство, насичене і православними, і дохристиянськими уявленнями й образами. Емоційно-базовим чинником побутового християнства були українські традиції, пов'язані з життям природи, людини і громади. Усі етапи життєвого циклу людини підкорялися імперативу календарних, землеробських, релігійних та військових традицій, тісно між собою переплетених. І чи не перше місце в конгломераті цих традицій займали Христова віра і зумовлені нею ритуали. Формування побутового християнства в середовищі чорноморського козацтва здійснювалось двома шляхами: з одного боку, дією язичницьких вірувань, закріплених у легендах, сказаннях, звичаях, прикметах, обрядових ритуалах, що супроводжували життя окремої людини і усієї козацької громади; з іншого боку, шляхом утворення величезного пласта народної релігійної творчості. Значне місце в ній посідали духовні вірші й релігійні пісні, тематика яких базувалася на образах і ритуальних діях календарно-церковних свят [742, с. 343–464].

Наступ на запорізькі традиції почався в 40-х рр. XIX ст. утвердженням російського адміністративного чиновницького апарату, перетворенням куреня на станицю, включенням кубанських земель до Таврійської губернії, примусовим переселенням частини чорноморських сімей у відвойоване у черкесів Закубання. У 1860 р. чорноморців поєднали з лінійними донськими козаками, утворивши Кубанське козаче військо, яке проіснувало до 1920 р.

1.2. «Етнічна» історія Чорноморії

Якою же є «етнічна» історія землі, що з появою на ній запорізько-чорноморських козаків почала називатися Чорноморією? Перебування й наскоки чисельних племен-кочівників і завойовників (X ст. до н. е. V ст. н. е., XIII ст.), періоди сарматизації (IV ст. до н. е.–сер. IV ст. н. е.), еллінізації (VI ст. до н. е.–IV ст. н. е.), існування Боспорського

царства (480 р. до н. е.–370-ті рр. н. е.), Хозарського каганату (VIII ст. н. е.–965 р.), Тмутороканського (у складі Київської Русі) князівства (965–1127 рр.), генуєзьких колоній-поселень (XIII–кін. XV ст.), турецької колонізації (1479–1774 рр.) – усе це багатовікова історія Прикубання, про що й тепер свідчать степові кургани-могильники (найстародавніші, скіфські, грецькі, аланські, монгольські, ногайські), розкопки яких відкривають світові безцінні пам'ятки різних і далеких культур.

Численні археологічні, етнографічні, історичні, мистецтвознавчі та літературні джерела [1; 6; 37; 53; 86; 89; 90; 116; 306; 308; 318; 320; 342; 357; 358; 408; 411; 436; 450; 482; 488; 489; 490; 491; 493-498; 502; 508; 517; 583; 585; 589; 644; 754; 758; 762] вказують на те, що аборигенне населення кубанських земель почало формуватися у першому тисячолітті до нашої ери. Одними з перших (в X–VIII ст. до н. е.) почали заселяти степові простори Кубанського краю кімерійці, витіснені в Малу Азію скіфами – іраномовними племенами, що з кінця VIII до II ст. до н. е. перебували на Північному Причорномор'ї, Передкавказзі та в Криму. Скіфські племена, з котрими, як стверджував давньогрецький історик Фукідід (бл. 460–400 рр. до н. е.), по воєнній силі й кількості війська не могло зрівнятися жодне царство [754, с. 226], були водночас і кочівниками, і пастухами-скотарями. «Коли у нас на Кубані, – писав Ф. Щербина на початку XX ст., – без вороття канув у вічність цей пастуший уклад, то не повмирали ще ті козаки, які до початку 60-х років своїми очима бачили, як по Чорноморії перекочовували з місця на місце козачі отари овець, як узимку «тебеневали» (ходили табунами. – *Н. С-Я.*) коні, добуваючи копитами корм з-під глибокого снігу, як доживали свій вік окремі ланки того великого історичного ланцюга, яким пов'язувалися на прикубанських степах кочівники-скотарі, починаючи від скіфів і кінчаючи ногайцами, останніми могиканами степу, невдовзі заселеного чорноморцями» [754, с. 230–231].

Головним осілим населенням Прикубання від середини VII ст. до н. е. до сер. II ст. н. е. були меоти – збірна назва дрібних племен, очевидно, іранської (савромати-язамати, сармати-сіраки) або індоєвропейської (сінди, дандарії, аспургіани та ін.) мовних сімей [762, с. 272–274]. З місцевими племенами з VI ст. до н. е. стали вести активну торговельну діяльність греки-колоністи, які будували міста-поліси на Керченському й Таманському півостровах. На Таманському півострові були засновані: Фанагорія (поблизу теперішнього селища Сенний), Гермонаса (сучасна станиця Тамань), Кепи (недалеко від Фанагорії), Корокондама (на південному заході від Фанагорії), Горгіпія (на місці сучасної Анапи), Бати (на березі Цемеської бухти, в районі теперішнього Новоросійська), Ахілеон (на початку сучасної північної коси Чушка) та ін. На початку V ст. до н. е. міста-колонії обох півостровів поєднались, утворивши Боспорське царство – античну державу, названу по імені протоки Боспор (сучасна Керченська протока), зі столицею Пантикапея (на місці розміщення частини нинішньої Керчі). Боспорське царство складалось із європейської (Східний Крим) та азіатської (Таманський півострів) частин. Кордони азіатської частини царства, яке проіснувало близько тисячі років (поч. V ст. до н. е.–IV ст. н. е.), розширювались або звужувались, але незмінними залишались території Таманського півострова і вузької полоси Азовського узбережжя, заселеного меотськими, деякими скіфськими та асимільованими з ними племенами.

Розгорнувши торговельні зв'язки з іншими прикубанськими племенами, Боспорське царство почало торгувати з Афінською державою, поставляючи їй у великій кількості хліб і отримуючи натомість вина, маслинову олію та художні витвори. Завдяки розвитку зовнішньої торгівлі на Боспорі покращувався не лише добробут греків-колоністів, а й посилювалось їх прагнення до оволодіння різними ремеслами (гончарським і металургійним) та

мистецтвом. Цитуючи слова російського археолога і нумізмата Сибірського, Ф. Щербина писав: «Пантикапея стала місцеперебуванням не тільки багатих і заповзятливих громадян, а й аристократичного генія,...крупним торговельним, промисловим та культурним центром» [754, с. 261]. Підкоривши прикубанські племена (синдів, дандаріїв, торетів, керкетів, досхів, фатеїв та ін.), Боспор утверджується і як велика й багатонаціональна держава, керована спочатку демократичними виборчими представниками колоній і міст, а потім – царями двох династій. У II ст. до н. е. в азіатський Боспор проникає племя сираків – одне із сарматських племен, яке спочатку принесло руйнування в грецькі поселення Таманського півострова, але пізніше вступило в мирні контакти з боспоритянами і частково асимілювалося з меотськими місцевими племенами. Тривалі війни проти володарювання Риму в I ст. до н. е., в які були втягнені і боспоритяни, і союзні племена, привели до того, що Боспор втратив свою самостійність і став римською провінцією. У III ст. н. е. Боспор, царям якого доводилося вести виснажливі війни зі скіфами, сарматами і таврами, був окупований войовничими кочівниками-аланами. Вступивши з цього часу в полосу останньої кризи, що посилювалася процесом розпаду рабовласництва в усьому античному світі, азіатський Боспор у III ст. н. е. зазнав руйнівних нападів агресивних варварів – германських племен готів, які вступили в тісні контакти з північнокавказькими аланами, та різних інших племен готського союзу. Боспорське царство остаточно було знищене в 70-х рр. IV ст. н. е. нападом кочових азіатських племен гуннів, які вторглися «у вигляді грубої фізичної і воєнної сили» [754, с. 304] спочатку на Північний Кавказ, а потім у Західну Європу, започаткувавши заграбницькі війни кочівників із Азії – аварів, угорців, печенігів, терків, половців, монголо-татар. «Кубанській області, – констатував Ф. Щербина, – випала при цьому сумна участь приймати перші напади кочівників-завойовників, які ринулися до Європи. Очевидно, ніде не було пролито стільки людської крові, як в кубанських степах і взагалі у Передкавказзі» [там само].

Останній представник античної історіографії, римський історик Амміан Марцеллін (бл. 330–бл. 400 рр.) в праці «Діянія», що складається із 31 книги (з них до нас дійшли №№ 14–31, в яких описані соціально-історичні події 353–378 рр.), подає цінні відомості про азіатські племена, що вторглися на територію Південно-Східної та Центральної Європи. Назвавши гуннів двоногими звірами, які своєю вдачею «перевищують усяку міру дикості», Марцеллін так охарактеризував винищування ними у 372 р. племен аланського союзу: «Цей рухливий і неприборканий народ, палаючий нестримною пристрастю до крадіжок чужої власності, просуваючись вперед серед грабування й різанини сусідніх народів, дійшов до аланів...» [762, с. 132–133]. Одна частина переможених войовничих аланів була відтиснута до Кавказьких гір, «лишилась тут і збереглась до наших часів під іменем осетин» [754, с. 307], інша приєдналась до гуннів; останні, підкоривши азіатську частину Боспорського царства і зруйнувавши поселення Таманського півострова, по замерзлій Керченській протоці рушили на європейську частину Боспору. І лише у 528 р. римляни за допомогою готів вигнали звідти гуннів [там само].

Після гуннської навали частина тюркомовних племен, що входила до складу гуннів і мала назву утигурів, продовжувала кочувати кубанськими степами, воюючи зі спорідненим племенем кутригурів. З розпадом у 630 р. Тюркського каганату (створеного алтайськими тюркомовними племенами тюркютів, які з 570 р. кочували по степах Північно-Західного Передкавказзя) і виникненням у 635 р. на Таманському півострові нової держави – Велика Болгарія (Булгарія) зі столицею Фанагорія, етнонім «утигури» замінюється на раніше відому назву тюркомовного кочового племені «болгари» («булгари»), котрі ще в IV ст. прийшли на Північний Кавказ разом з ордами гуннів.

У той час, коли кубанські степи заселялися болгарами, тюркомовні напівкочові хозари у низов'ї Волги створили свою державу – Хозарський каганат, який зайняв степові простори Приазов'я, Передкавказзя, Подоння, Північного Причорномор'я (частково) і Криму. Болгарські племена підкорились хозарам, і Велика Булгарія наприкінці VII ст. увійшла до складу Хозарського каганату – федерального союзу хозарів і болгарських племен, що проіснував до середини X ст. (близько 300 років). Зміцнення каганату, на чолі якого стояв могутній каган (хакан), припадає на VIII ст., але з IX ст., внаслідок нападів печенігів на південні степи, його влада послабла. З падінням Хозарії для кочових середньоазіатських племен відкрився шлях у Європу.

Перебування кочівників-скотарів печенігів на кубанських степах не було тривалим. Відтиснуті спорідненими племенами торків, у другій половині XI ст. вони разом з останніми були вигнані з території, яка продовжувала зватися Хозарією, половцями – одноплеменниками печенігів і торків. Кочуюючи по Таманському півострову і Передкавказзю, половці стали небезпечними сусідами для слов'янських поселенців, які мешкали по берегах Чорного моря і в степах між Дністром і Дунаєм ще раніше III ст. Слов'яни, споріднені з ними анти та скіфи, які належали до слов'янського кореня, знаходились на більш високому рівні культурного розвитку, ніж напівдикі азіатські племена, що їх підкорили, і, підпавши під їх владу, вони не тільки продовжували вести осілий образ життя, а й мали вплив на побут своїх завойовників.

У 965 р. київський князь Святослав витіснив з Дону і Криму хозарів, а з Прикубання – ясів і косогів й оволодів Таманським півостровом, де за часів князя Володимира було утворено Тмутороканське князівство. Після 988 р. тут поселився син Володимира Мстислав, який розширив володіння князівства, прогнавши хозарів і косогів. У 1023 р. войовничий князь Мстислав у битві з київським князем Ярославом відвоював більшу частину дніпрового Лівобережжя. У 1024 р. він поселився в Чернігові і вже не повернувся до Тмутороканського князівства, яке після смерті князя Ярослава увійшло до складу Чернігівського князівства, а пізніше дісталось Глібу, сину Святослава. Князювання Гліба в Тмуторокані (1064–1077 рр.) закінчилось його вигнанням Ростиславом, сином Володимира. Цей князь після декількох переможних війн з косогами і хозарами остаточно знищив Хозарський каганат, але був підступно отруєний візантійським чиновником, після чого Тмуторокань знов увійшла до складу Чернігівського князівства. Подальше її існування було пов'язане з молодшими київськими князями, які знаходили в Тмуторокані притулок. Міжусобна боротьба князів Тмуторокані і Чернігова за Тмуторканське князівство і право законного ним володіння, що відбувалася за підтримки половецьких князів, привела до втрати його самостійності. У 1061 р. церковно-політичний діяч Київської Русі, ігумен Києво-Печерського монастиря, літописець Никон (?–1088) знайшов притулок у Тмутороканському князівстві, де «поблизу града» (Тмуторокані) заснував монастир і, мешкаючи там до 1074 р., докладав зусиль для припинення князівських міжусобиць.

Місто Тмуторокань (сучасна станиця Тамань) стало центром князівства після перемоги князя Святослава над хозарами. Побудоване ще у VI ст. до н. е. грецькими колоністами і назване Гермонасою, воно у V ст. до н. е. стало містом Боспорського царства, а з VII до XI ст. (перейменоване на Таматарху) – крупним центром Хозарського каганату. Коли хозарське місто Таматарха стало столицею старокиївського князівства – Тьмуторокань, – значення його як великого стратегічного, політичного і торговельного центру зросло. За право володіння ним боролись не тільки київські князі, а й різні народи і держави. З кінця XII ст. Тмутороканське князівство перейшло до рук агресивних половців, і Тмуторокань стала називатися Матрикою.

Впродовж 170 років половці (кіпчаки, кумани), які займалися кочовим скотарством і підтримували торговельні зв'язки з Візантією, були пануючою народністю в Прикубанні та усій південній Русі. Свідченнями перебування половців у кубанських степах, що збереглися до наших днів, є кам'яні «баби» – статуї на курганних могилах, що зображають чоловіків або жінок, які сидять чи стоять обличчям на схід з чашею в руках.

На початку XIII ст. на Північний Кавказ вторглися полчища монголо-татарів. Перша навала (1222–1223 рр.) закінчилася розгромом аланських племен і, частково, половців-кіпчаків. Новий похід монголо-татарів (1238–1239 рр.) у Передкавказзя і Прикубання закінчився завоюванням зайнятих половцями степів Криму і Північного Кавказу. У 1238 р. монголо-татари утворили велике й неміцне державне об'єднання – улус Джучі або Золота орда. Більше, ніж 200-річний історичний період (до 1480 р.), наповнений величезними руйнуваннями й людськими втратами, відомий під назвою монгольського іга (або татарського ярма). «Історія власне Кубанського краю, – писав Ф. Щербина, – ніби тоне...в загальному горі... народу. Навала войовничих кочівників під проводом Батия, спустошувальні війни Тамерлана та інші прояви грубої сили монголо-татар залишаться назавжди самими темними сторінками історії» [754, с. 320].

Ще до повного розпаду Золотої орди у дрібних ханствах (серед них – Кримське ханство, утворене у 1443 р.) на Азовському і Чорноморському узбережжях Кавказу з'явилися нові колоністи, які переслідували не завойовницькі, а мирні, торгово-економічні цілі, пов'язані з організацією посередницьких торговельних відносин зі Сходом. Це були вихідці з італійського міста Генуя, а колонії, засновані ними на південному березі Криму (Кафа, Балаклава, Судак) і в басейні Чорного й Азовського морів (39 торговельних центрів міського типу), стали називатися генуезькими поселеннями. Виборовши право монопольної торгівлі на Чорноморському й Азовському узбережжях Кавказу в конкурентній боротьбі з Венеціанською республікою, Генуя вже у 1266 р. закупила у татарського хана землі на південному березі Криму і заснувала першу торговельну факторію Кафа (Феодосія), яка невдовзі стала центром управління торговельними генуезькими колоніями. Важливими в економічному відношенні колоніями були Матрега (Тамань), Копа (Слов'янськ-на-Кубані), Мапа (Анапа), Бата (Новоросійськ), Тана (Азов), Себастополіс (Сухумі). Матрега (Матарха, Таматарха, Тмуторокань, Тамань) стала для генуезців торговельним пунктом, з якого на Захід відправлялись товари сусідніх кавказьких племен і приазовська риба. Матрега була водночас і релігійним центром тієї значної частини Чорноморського узбережжя Кавказу, яка вже з VI ст. носила назву Зіхія, і резиденцією грецького митрополита Зіхської єпархії. Копа була найбільшим рибним ринком, звідки закуплену від населення рибу відправляли через Кафу в Геную, Константинополь, Малу Азію та Середземномор'я, а також місцем вивозу до Туреччини і Єгипту «живого товару» – рабів-невольників, яких продавали черкеси. Обидві важливі у стратегічному й торговельному відношеннях колонії, які знаходилися в межах Кубанського краю, – Матрега і Копа – згадуються в «Уставі для генуезьких колоній в Чорному морі» (1449 р.), що являв собою «детальну регламентацію управління Кафою і стосунків з нею інших чорноморсько-азовських колоній» [754, с. 328].

Італійська «торговельна імперія в басейні Чорного моря» [762, с. 116] володарювала два століття, зазнаючи труднощів, зумовлених «віддаленістю кавказьких колоній від метрополії, грабіжницьким характером колоніальної діяльності генуезців, адміністративною системою, що базувалась на недовірі до корінного населення та обмежуванні його важливих інтересів й громадських прав» [там само]. До того ж генуезьким колоніям реально загрожувало проникнення на Кавказ турків. Із завоюванням турками у 1453 р. більшої частини території Візантії була знищена система торговельних відносин зі Сходом. Посту-

пово турки-османи зруйнували генуезькі колонії, побудувавши на їх місці свої військові фортеці. З падінням у 1475 р. Кафи Кримське ханство потрапило у васальну залежність до Турецької (Османської) імперії, а у Північному Причорномор'ї почалася турецька окупація. Прагнучи політичної гегемонії на Західному Кавказі, турки побудували фортеці й військові укріплення на Чорноморському узбережжі і Таманському півострові: в Тамані, Анапі, Суджук-Кале (біля сучасного Новоросійська), Темрюці. Їх союзником у військових походах на Росію було Кримське ханство, створене Девлет-Хаджи-Гіреєм за підтримкою Великого князівства Литовського як незалежна від Золотої орди феодальна держава. Невеликі поселення кримських татар були і на Таманському півострові. Основне ж населення кубанських степів складали ногайські племена, так звані малі ногайці, які відділилися від Ногайської орди. Ведучи кочовий спосіб життя і займаючись скотарством, ногайці підпали під владу Кримського ханства і разом з кримськими татарами здійснювали набіги на російські землі, а турки і татари, що знаходились у васальній від них (турків) залежності, організовували часті воєнні походи на землі закубанських адигейських племен. Метою цих походів було підкорення адигейців (або черкесів, як називали населення Закубання середньовічні письмові джерела), владі кримського хана, насаджування ісламу і, головне, утвердження на Північно-Західному Кавказі, заселеному західними адигейцями, турецько-кримського володарювання, необхідного для Туреччини у її боротьбі з Іраном за завоювання Закавказзя. Незважаючи на шалений опір адигейських племен татарським завойовникам, які обкладали адигейців даниною, розкрадали іхнє майно і худобу, захоплювали в полон чоловіків, жінок, дівчат і дітей, частину прикубанського адигейського населення все ж вдалося привести до васальної залежності від Кримського ханства.

До середини XVI ст., як пише кубанський історик Б. Трьохбратов, «геополітична ситуація для північнокавказьких горців складалася таким чином, що вони мусили або підкоритися турецько-кримським агресорам, або шукати нових заступників, здатних захистити їх від постійної експансії з боку Османської імперії» [644, с. 104].

У 50-х рр. XVI ст. встановлюються і складно розвиваються політичні російсько-адигейські зв'язки, які тривали до 1830 р., коли «почалося збройне утвердження російського військово-адміністративного аппарату» [762, 361]. У 60-х рр. XVI ст. російсько-адигські відносини надовго перервалися, що було зумовлено Лівонською війною, яка почалась у 1558 р. втручанням польської дипломатії, а також безпринципною, а іноді зрадницькою політикою західноадигейських князів. Усе це сприяло посиленню впливу татар і турків на адигейців, які втягувалися до участі в ірано-турецьких війнах (1514–1555, 1578–1639 рр.), використовувалися для створення таких форм відносин, як встановлення родинних зв'язків між адигейським і кримським панством, у тому числі завдяки старовинному кавказькому звичаю аталичества, який полягав у тому, що деякі гірські князі ставали вихователями (аталиками) дітей багатих татарських сімей і навіть ханів.

У другій половині XVIII ст. ускладнилися відносини Росії із султанською Туреччиною, яка не бажала втрачати стратегічно важливі землі Кримського ханства і правобережної Кубані, що привело до російсько-турецької війни 1768–1774 рр., котра закінчилася поразкою Туреччини і підписанням Кючук-Кайнарджийської союзної угоди. За цією угодою була визнана незалежність Кримського ханства, яке повернуло до підданства Росії Кабарду і передало їй фортеці Керч і Єнікале, землі між Бугом і Дніпром та від Дону до Єї. Однак Туреччина, що не примирилася з втратою Криму, різними шляхами прагнула підкорити західних адигейців і з їхньою допомогою захопити його (Крим), але зустріла опір горців, які не бажали воювати з росіянами. У вересні 1787 р. знову почалася російсько-

турецька війна, аренами дій якої стали Північно-Західний Кавказ і Дунай. Перемога Росії під час здобуття турецьких фортець Тульчин, Ісакча, Браїлів, Ізмаїл, взяття штурмом могутньої фортеці Анапа змусили турецький уряд підписати з Росією 29 грудня 1791 р. Яську угоду, якою підтверджувалась попередня (1774 р.), угода щодо приєднання Криму, Кабарди, правого берега Кубані й Тамані. Поступкою Туреччині було визнання угодою її прав над закубанськими народами і формальної їх залежності від неї, що не сприяло повному налагодженню миру на Північно-Західному Кавказі і в Закубанні. Указом від 28 лютого 1792 р. Росія прийняла під свій протекторат народи Північного Кавказу. З того самого 1792 р., при генерал-фельдмаршалі І. Гудовичі, який керував воєнними діями під час здобуття Анапи, починається історія колонізації Кубані козацтвом.

1.3. Кавказька війна і колонізація кубанських замель

Головною передумовою заселення кубанських земель козаками, окрім Кючук-Кайнарджийської угоди між Росією і Туреччиною, став опублікований 8 квітня 1783 р. урядом Катерини II Маніфест щодо мирного приєднання Криму, Правобережної Кубані й Тамані до Росії. У Маніфесті йшлося про те, що незалежності Кримського ханства, яка коштувала Росії величезних людських втрат і матеріальних збитків, як і раніше, загрожує Туреччина, з котрою Росія знаходилась у тривалому воєнному конфлікті саме через Кримський півострів; на випадок подальшого протистояння Туреччині Росія була готова до вирішення проблеми воєнним шляхом. Правобережна Кубань і Таманський півострів, таким чином, з кінця XVIII ст. стали стратегічно важливими регіонами щодо приєднання й утримання Росією Кримсько-татарської держави. Підпавши під економічний і політичний вплив Російської держави, Прикубання, яке протягом трьох чвертей XVIII ст. було становищем козаків-некрасівців (1708–1778 рр.), донських козаків, збіглих кріпаків, а також місцем оселення татар, ногайців та черкесів, з 1777 р., коли на Кубань був направлений командуючий Кубанським корпусом О. Суворов, стає регіоном наступальної за характером лінії укріплень, що простяглася від Чорного моря до гирла Лаби.

Для укріплення нового кордону, перенесеного на кількасот кілометрів на південь від річки Єя до Кубані, а також для економічного освоєння приєднаних земель та ослаблення гостроти аграрної проблеми малоземельних губерній Центральної Росії з кінця XVIII ст. почалась військово-козача й народна колонізація кубанських земель, які на той час практично були вільними від осілого населення. Що стосується кочових племен ногайців, то вони за проектом Г. Потьомкіна були переселені на річку Кума (по берегах Каспійського моря) і на місця своїх старих кочовищ (по лівому берегу річки Молочні Води) [644, с. 129].

У 1792–1793 рр. була переселена основна частина створеного з запорожців ЧКВ (близько 25 тисяч чоловік) [762, с. 526]. Виходячи із основного військового завдання охорони південних кордонів, чорноморці встановили вздовж річки Кубань Чорноморську кордонну лінію, яка складалась із т. зв. кордонів; сама ж Чорноморська кордонна лінія була частиною Кавказької лінії, що простяглася від Чорного моря до Каспійського. Кордон являв собою укріплений пост, обнесений земляним ровом і плотом. Він мав турлучні казарми для гарнізону із 50–200 козаків, флігелі для офіцерів, турлучні стайні для коней, приміщення для зберігання зброї. Між кордонами на незначній відстані один від одного розміщувались 3–5 пікетів (бикетів) для 10–15 козаків – невеличких укріплень у вигляді обнесених подвійним плотом куренів з дозорною вишкою і сигнальним маяком-«фігурою» (смоляною бочкою або жмутом пального матеріалу), який запалювався за коман-

дою тривоги. Серединним за розміром укріпленням кордонної лінії була батарейка, призначена для гарматної і рушничої стрільби. Із невеликого числа кінних козаків утворювалися денні й нічні роз'їзди, які вистежували горців у важкопрохідних місцях, а з кількох піших козаків – «залоги» («секрети»), що уночі «залягали» в очеретах або кущах. Такими скромними бойовими силами володіла Чорноморська кордонна лінія, до якої, як писав Ф. Щербина, «...були пристосовані найголовніші моменти в житті козака. Удень і вночі він був прив'язаний до прикордонної лінії, ніби до якоїсь непомітної ниті, що тягнулась від берегів Чорного моря далеко на схід...Завдяки цій таємничій ниті постійно відчувався живий зв'язок між розрізненими групами козаків по кордонах і пікетах» [755, с. 108].

Військова служба чорноморців поділялась на кордонну, у флотилії та за межами Чорноморії. Кордонна служба полягала в охороні кордонів козаками, яким «височайшей» грамотою було довірено «бдение и стража пограничная от набегов народов закубанских». Основними підрозділами ЧКВ були кавалерія, піхота та артилерія. Ф. Щербина відмічав: «...перші бойові сутички козаків з черкесами...показали, що гармата і артилерійський бій завжди мали вирішальне значення на сприятливий результат битви...» [755, с. 116]. Флотилія чорноморських козаків, сформована під час російсько-турецької війни 1787–1791 рр., складалась із канонерських гребних човнів, озброєних гарматами (не більше трьох) і призначених для бойових дій на річках, озерах та на берегових частинах морів. На Кубані доля чорноморської флотилії склалась невдало. В її обов'язки входило крейсування уздовж берегів Чорного моря для «попередження усіляких черкеських рухів» [762, с. 497]. Оновлення флотилії, заплановане за велінням Павла І, не відбулось у зв'язку з його смертю, а на новий тип суден, призначених для прикордонної служби на Кубані і лиманах з їх рівнем води, що постійно змінювався, не можна було розраховувати, через що офіційна служба в Чорноморській гребній флотилії була призупинена у 1810 р.

Незважаючи на важку військову службу чорноморців і господарсько-економічну розбудову ними нового краю, центральний російський уряд неодноразово використовував їх у бойових діях поза Чорноморією. Такими були походи двох полків чорноморських козаків під командуванням А. Головатого у Персію (1796–1797 рр.), двох полків на чолі з З. Чепігою в Польщу (1794–1795 рр.); участь у складі російської армії одного пішого і одного зведеного кінного полків та гвардійської сотні у Вітчизняній війні 1812–1814 рр., також гвардійської сотні під командуванням О. Бурсака у взятті Парижа (19 березня 1814 р.) та чотирьох полків – у поході на Польщу (1815 р.); участь чорноморців у російсько-турецьких війнах та героїчній обороні Севастополя (1854–1855 рр.).

У службові обов'язки чорноморців входило також несення внутрішньої служби малою частиною військового складу при різних господарських установах. «Отже, – резюмував Ф. Щербина, – в міру того, як заселявся край, в ньому формувалося економічне життя і зміцнювався новий козачий побут на засадах «родинного буття», розвивались і військові форми,...виникли строго визначені види бойових сил: козак-вершник, піхотинець-пластун і артилерист-гармаш,...над ними панували сувора військова дисципліна і принципи військової субординації. Вільний козак поступово перетворювався у шліфованого воїна» [755, с. 125].

Важке становище козака в новому краї було пов'язане не тільки з таким «шліфуванням», що знеособлювало його. Хвороби, смертність, бідність, неможливість займатися налагоджуванням власного господарства, відчутний психологічний злам, бюрократична система військового керівництва, безцеремонне ставлення начальства, свавілля офіцерів, кровопролитні сутички з горцями та крайнє напруження військових сил козаків – усе це складало повсякденне життя декількох поколінь козаків-чорноморців. Дев'ятнадцятого

листопада 1860 р. Чорноморське козацтво та частина Кавказького лінійного війська увійшли до складу знову організованого Кубанського козачого війська (ККВ). З цього часу чорноморці почали називатися кубанцями-козаками, відігравши вирішальну роль в остаточному витисненні за межі Закубання (Північно-Західного Кавказу) кавказьких горців у період з 1860 по 1864 рр. У тому ж 1860 р. указом імператора Олександра II від 8 лютого правий фланг Кавказької лінії отримав назву нової адміністративно-територіальної одиниці – Кубанська область.

Розширення земель Кубанської області відбувалося відповідно до звільнення Закубання від аборигенів-горців і заселення його козаками усіх козачих військ (передовсім Чорноморського і Кавказького), солдатами й селянами з різних губерній Росії, що здійснювалось згідно з рескриптом від 23 червня 1861 р. і «Положенням про заселення передгір'я західної частини Кавказького хребта кубанськими козаками та іншими переселенцями із Росії» [762, с. 229, № 604).Упродовж 1861–1865 рр. в Кубанській області було засновано більше 80 станиць, з яких були утворені полки або бригади з полковим управлінням і територією. 21 травня 1864 р. в черкеському аулі Кбааде (нинішня Красна Поляна) поєдналися чотири загони російських військ, і був підписаний Маніфест про закінчення Кавказької війни.

Початок цієї тривалої війни Ф. Щербина пов'язує з 1800 р., коли дружні стосунки між козаками й горцями були порушені, і «горці почали збиратися в збіговище й робити напади на укріплення козаків і поселення», а козаки «разом з російськими військами цілими загонами ходили на черкесів і громили їх володіння та оселі» [755, с. 152]. У російській історіографії XIX ст. хронологічні рамки Кавказької війни також охоплюють приблизно той самий період: 1800–1864 рр. Так, ще до закінчення війни полковник В. Романовський у своїх публічних лекціях «Кавказ и Кавказская война», опублікованих у 1860 р., зазначав, що «на Кавказі час війни вцілому ніколи не припинявся» [516, с. 37]. Називаючи при цьому воєнні дії проти горців «умиротворенням краю», автор відстоював імперську позицію, що полягала в неминучості місіонерської ролі Росії в її зазіханнях на кавказькі землі. «Безперервність війн, – писав він, – і постійна присутність усередині Кавказу напівдиких войовничих племен, ворожих розвитку освіти й народного добробуту, складають різку характеристичну рису історії Кавказу...З приєднанням Грузії Кавказ склав частину Росії, і разом з цим обов'язок усмирити й заспокоїти цей край став неминучим подвигом, відступати перед яким було б несумісно з достоїнством Росії й незгідно з її історичною і політичною долею...Подібний подвиг доля призначала Росії на Кавказі... Тільки тоді, коли усі войовничі племена горців, відмовившись від вікових звичок, перетворяться у мирних громадян, закінчиться накладене на Росію важке завдання умиротворення Кавказу» [516, с. 38, 46–47]. Відносячи початок Кавказької війни до того періоду, коли більша частина населення Кавказу «по-войовничому зустріла наші війська» і включилась у «безперервну й виснажливу війну невеличкими партіями» [516, с. 207], В. Романовський зробив спробу скласти хронограф воєнних дій проти горців і зазначив у ньому найсуттєвіші моменти під час активізації цих дій: 1816–1826 рр. – розбудова міцних військових укріплень, посилення наступальних дій, суворе поводження «з тими, хто щойно підкорився» [516, с. 216]; кінець 30-х рр.–1846 р. – систематичні наступальні дії, зумовлені новими успіхами мюридизму (форма релігійної ідеології і військово-політичної організації, створена наібами Шаміля для мобілізації гірських народів проти Росії) [762, с. 288]; 1850-ті рр. -- рішуче вторгнення в гори, де мешкали горці східного Кавказу (з тимчасовим припиненням воєнних дій проти горців Західного Кавказу), і пов'язані з цим успіхи; початок літа 1859 р. – виявлення покірності й визнання влади Росії горцями, які розчарувалися в мюридистському русі.

Є. Феліцин у редакційній статті першого тому «Кубанского сборника» (1883 р.) з цілковитою конкретністю відмітив хронологічні рамки війни з горцями, іменуючи її «покоренням краю»: «Завзята і кровопролитна війна з чисельними племенами закубанських горців, яка почалася з появою перших російських фортець і козачих станиць на Кубані наприкінці минулого століття і оселення чорноморського війська, що утворилось із колишнього запорізького, тривала у північно-західній рівнинній частині Кубанської області з незначними проміжками часу більше 70 років і закінчалась тільки у 1864 році. Водночас з покоренням краю відбувалась колонізація земель, які щойно здобувались, озброєним населенням козаків» [308].

Російський військовий історик, генерал-лейтенант В. Потто (1836–1911), автор п'ятитомної праці «Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях» (1885–1891 рр.) [493], під Кавказькою війною розумів усю історію стосунків Росії з Кавказом, включаючи й події, відомі із «оповідань сивої давнини», і періоди виявлення «російських інтересів на Кавказі» (XVI–XVII ст.), і війни Росії з Туреччиною, Іраном (Персією) та кавказькими племенами. Вважаючи засвоєння Росією Кавказького краю явищем закономірним, В. Потто з дещо перебільшеним патріотичним пафосом відмічав, що російські сім'ї посилали своїх синів у довготривалі війни «на гірський рубіж Азії не на винищувальну справу, а задля вічного умиротворення краю, який з незапам'ятних часів був ареною грізних зіткнень народів» [494, с. 7].

Автори нарисів «Покоренный Кавказ» (1904 р.) Кавказьку війну називають боротьбою за оволодіння (підкорення, умиротворення) краю під назвою «Кавказ», розуміючи «ділянку землі, покриту гірським хребтом та його відрогами, які простяглися трохи навскіс по Понто-Каспійському перешийку від Чорного до Каспійського моря», і поділяючи весь Кавказький край на Передкавказзя або Північний Кавказ (степовий простір), власне Кавказ (територію головного Кавказького поперечного хребта) та Закавказзя (гірську країну на південь від головного хребта) [482, с. 10]. Видавець книги цих нарисів у своїй передмові обмежує боротьбу Росії за Кавказ з Персією, Туреччиною та «народцями й племенами, що заселяють Кавказ», 60-а роками і, відносячи початок цієї боротьби «до часів сивої давнини», із безвідповідально-романтичною невизначеністю малює її (боротьбу) «чудовою картиною, що нагадує кожному росіянину про славні справи його предків» [482, с. 3]. Більш конкретно, історично точно, але також на рівні узагальнення висловився (двома десятиліттями раніше) щодо закінчення Кавказької війни і заселення західного передгір'я головного Кавказького хребта кубанський автор Й. Бентковський: «...колонізація кавказьких козачих військ являє собою столітню мартирологію переселенців – неминучий результат війни і соціального улаштування козаків» [37, с. 78].

Російський історик М. Покровський, книга якого «Кавказские войны и имамат Шамиля» від 1934 до 1950 рр. пролежала у трьох видавництвах і була надрукована лише у 2000 р., вказує як на один із найголовніших воєнно-стратегічних моментів, пов'язаних з необхідністю просування російських військ у землі кавказьких горців, російсько-грузинський трактат 1783 року. Згідно з цим трактатом, Грузія, Імеретія, Гурія та Мінгрелія добровільно перейшли під протекторат Росії, вважаючи такий крок єдиним засобом порятунку від страшної ірано-турецької загрози. Закріплення російських військ у Тифлісі, а потім оволодіння Баку й Дербентом (1806 р.), що фактично означало включення Закавказзя до складу Російської імперії, вимагало встановлення зручного й легкого військового сполучення з цим регіоном через кавказький північно-східний перешийок, заселений непокірливими черкеськими (адигейськими) племенами [483, с. 102, 108, 109].

Складовою частиною колонізаторського руху царату на Схід були ще дві причини загарбницького характеру. Одна з них визначалася наказом Сенату від 22 грудня 1782 р., за

яким князю Потьомкіну дозволялося роздавати російським князям-поміщикам родючі степові північно-кавказькі землі (до Моздокської лінії); друга причина полягала у необхідності забезпечити російського купця торговельними шляхами «для руху російських товарів на середньоазіатські ринки, до Персії, Туреччини, Афганістану і навіть до самих кордонів Індії» [483, с. 105]. Отже, Росії необхідно було переважно насильницькими методами підкорити усі ворожі на цьому просторі гірські народи в їх боротьбі за незалежність, що й стало завданням для російських військ, які діяли на Кавказі.

1.4. Автохтонне населення Лівобережжя Кубані

Преамбулою першого розділу – «Черкеси» – другого тому Ф. Щербини «История кубанского казачьего войска» є такі рядки: «З того часу, як чорноморці осіли на Кубані поруч із черкесами, силою історичних обставин вони були поставлені в умови взаємної ворожнечі. Стали обличчям до обличчя дві різні за етнічними особливостями і рівнем культури народності, і в зв'язку з такою глибокою різницею повинні були неминуче виникнути непорозуміння через землю, через вільні місця, через худобу, через зазіхання на чужу власність і таке ін. Так воно й сталося» [755, с. 1]. Хто ж вони є – черкеси, найдавніші автохтонні мешканці Північно-Західного Кавказу, на яких недавні волелюбні запорожці підняли винищувальну зброю, захищаючи інтереси чужої держави? Самі черкеси називали себе «адиге» («адигейці»), маючи на увазі «спільну на їх мові назву того давнього народу, від якого виникли усі черкеські племена» [755, с. 5]. Існує думка деяких учених XIX ст., що слово «адиге» є множиною від стародавнього слова «ант», що означає «людина», яке й породило місцеву його вимову «антихе» [482, с. 124; 495, с. 314]. Греки, які задовго до нашої ери почали заселяти чорноморське узбережжя, називали адигейців керкетами, – очевидно, спорідненим зі словом «черкеси» іменем. Як писав історик А. Лавинцов, один із авторів книги «Покоренный Кавказ» (1904 р.), адигейці «являють собою один із найшляхетніших народів Кавказу», відмічаючи такі головні риси їх характеру, як «хоробрість, відважність, лицарство по відношенню до ворогів, великодушність й гостинність» [482, с. 124]. Як свідчать розкопки, у глибокій давнині адигейці, що отримали за часів античності ім'я черкесів, були культурним народом, на побуті котрого відбилися відносини з освіченими греками. Прийнявши від Візантії християнство у перші ж роки його зародження, досягнувши певних успіхів у ливарному ремеслі, живопису та ліпленні, адигейські племена з IV ст. н. е. стали зазнавати спустошливих нападів аварів, калмиків, хозарів, гуннів. «Усе це, – писав А. Лавинцов, – зрештою перетворило прекрасний мирний народ на безстрашних воїнів, для яких війна стала єдиною метою життя» [там само]. В. Потто більш конкретно зупинився на причинах, які примусили «розбитий і принижений адигейський народ» поступово відійти від цивілізованого способу життя до виключно воєнного, впасти «у безтурботність і презирство до мирних занять» [495, с. 317–318]. «Історичні обставини непереборним ходом своїм змінили і самий характер адигейського народу, – писав В. Потто. – Слава воєнних справ врятувала його...В народі вічно жив той дух, який створив горду Лавристанову відповідь аварському хану: «Не дамо данини, поки залишиться у нас хоча б одна шабля...» [495, с. 318, 320].

Воєнний російський історик М. Дубровін, який з початку 60-х рр. XIX ст. займався дослідженням історії Кавказу і традиційної культури горців, дав таку характеристику черкесу-воїну: «Хижак, який повсюди проникає, важко вловимий, не знає втоми, вміє терпляче сидіти в засідці, вичікувати час, щоб учинити вбивство або викрадення...У багатьох

випадках черкес брався за зброю...для того тільки, щоб стати героєм пісні, предметом билин і довгого оповідання біля вогнища бідної саклі. Черкес знав, що уславлений поетом-імпровізатором, він не помре в нащадках, що слава його імені і справ переживе і самий могильний граніт» [140, с. 63]. Як далі зазначав М. Дубровін, поняття «завзятець» ідентифікувалось черкесом з «аристократом», і коли «до його пристрасті бути терплячим, сміливим, настирливим й самовідданим у хижацтві з часом домішалася політична ідея, його крадіжка набула релігійного характеру», крадіжка ж «в руських межах вважалася справою спасенною, смерть в наших межах давала полеглому в бою вінець шаїда або мученика» [там само]. На час поселення на берегах Кубані чорноморських і лінійних (з 1794 р.) козаків склалась етнічна карта Закубання; закінчило довгий шлях еволюції і слово «адиге» як етимологічне поняття письмових джерел, що мало свою «хронологію» руху – від меотів, зіхів, керкетів (від VI ст. до н. е.) і косогів (від X ст. н. е.) до адигів або черкесів (від XVI ст.), кабардинців (народності, що утворилась від змішування адигів з аланами в басейні річки Терек) і адигейців (нащадків західно-причорноморських адигейських племен).

До складу адигейських племен, які з часів монгольської навали (XIII – XIV ст.) займали лівий берег Кубані (від гирла до впадіння в неї р. Лаба) і давню територію вздовж узбережжя Чорного моря (від головного Кавказького хребта до сучасного м. Сочі), наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст. входили: натухайці, шапсуги, абадзехи, бжедухи і споріднені з ними хамишіївці, черченіївці та жаніївці, а також хатукаївці, темиргоївці і громада адеміївців, яка відокремилася від них, єлерухаївці, махошеївці, машхятівці (мамхятівці), бесленіївці. «Бесленіївцями, – читаємо у Ф. Щербини, – замикався безперервний ланцюг черкеських племен, який розтягнувся від західної частини Чорного моря на схід до річки Уруп, при цьому бесленіївці вже жили упереміж з ногайцями і утікачами-кабардинцями» [755, с. 11]. Сусідами шапсугів по Чорноморському узбережжю були убихи – войовниче племя, яке часто разом з іншими племенами нападало на чорноморські станиці.

Будучи предками сучасних адигейців (народу, який зараз мешкає в республіці Адигея РФ), ці західно-причорноморські адигейські (черкеські) племена до середини XIX ст. за кількістю досягли приблизно 750 тисяч. Їхніми сусідами в Закубанні були й інші народності, з якими стикалися козаки: карачаївці (народність тюркського походження), що мешкали біля самого Ельбруса, і втікачі-кабардинці. У певні стосунки із закубанськими племенами вступали предки абхазів абадзіни і споріднені з ними народності: башилбаївці, тамовці, кизилбекіївці, шагиріївці, баговці, баракаївці. Серед черкеських племен на правах вільних людей проживали вірмени, євреї та греки, які займалися торгівлею, а також нащадки Монгольської орди – ногайські племена. Ці останні, що називалися іменем кожного із п`яти своїх родів (тохтамишівці, мансурівці, кипчаківці, карамурзинці, наврузівці), займалися скотарством і були схильні до крадіжок. Ф. Щербина назвав султанівський аул ногайців притулком «найстрашніших злодіїв, що не соромилися красти ні у чужих, ні у своїх. Аул цей був ніби передавальною злодійською інстанцією: викрадений у горах скот перекидався звідси в степ, а викрадений у степах – в гори» [755, с. 15].

Черкеські племена, будучи найчисельнішими і пов'язаними між собою спільністю мови (гілка абхазо-адигейської групи кавказької мовної сім'ї), воєнно-політичного, громадсько-соціального, господарсько-економічного та традиційного культурного укладів, були панівними серед закубанських горців. Пересування аборигенів по території Черкесії (яка називалася так російськими письмовими джерелами з вказівкою її довжини від Бештау до Чорного моря), викликані утисками прийшлих племен-завойовників (а іноді й сусідніх

племен), найактивніше здійснювались в передгірських місцевостях, не зачіпаючи гірських районів. Про це свідчать історичні факти і розповідають черкеські легенди й перекази.

Походження слова «черкеси» тлумачиться по-різному. Самі черкеси називають себе «адиге», що на всіх черкеських діалектах означає «острів» [140, с. 84]. Згідно з одним із переказів, родоначальниками адигейського народу були Чера і Кеса. Джерела, які не беруть до уваги факти міфологічних сказань, пов'язують слово «черкес» з назвою річки Черек, біля берегів якої відбувалися кровопролитні бої між татарами і кабардинцями. Мешканці Закавказзя називають черкеса «сар-кяс», що на одному із дагестанських діалектів означає «головоріз», «шибайголова», утворюючи перекручене слово «черкес» [140, с. 85].

Коли Росія за смутних часів міжцарювання, війн зі Швецією й Польщею відволікла свою увагу від південних кордонів, Черкесія підпала під владу Кримського ханства, що привело її до магометанства і сильного впливу Турецької імперії. Магометанство принесло ворожнечу в черкеські племена, оскільки, коли одне з них (наприклад, шапсуги) будувало мечеті і молилося на південь, інше племя (натухайці), не прийнявши ісламу і залишаючись відданим своїй вірі, поклонялось розп'яттю й молилося на схід [495, с. 326]. В міжусобній боротьбі за віру магометанство поступово укорінювалось у Черкесії і «стало сильною зброєю в руках турецького духівництва» [495, с. 327], а з номінальним її входженням до складу Туреччини у 1739 р. вороже ставлення до Росії стало «неминучим наслідком релігійного фанатизму» [там само]. «Магометанська віра, – писав В. Потто, – яка віддаляла черкесів від Росії, була тому небезпечною, що поєднувалася з неосвіченістю народу, за скороченою географією котрого Російська держава не простягалася далі від Дону, а володіння намісника Пророка, турецького султана ледве не обіймали собою цілий світ» [там само].

Перебуваючи з кінця XVIII ст. на стадії розпаду родових і формування ранньофеодальних відносин, суспільний стрій адигейських племен не був монолітним. Диференціація племен на представників «аристократичного» і «демократичного» ладів була зумовлена різними рівнями економічного розвитку, станового поділу та організації влади. До «аристократичних» племен, які досягли більших успіхів у процесі феодалізації суспільно-родових стосунків, належали: бжедухи (землі по середній і почасти нижній течії лівобережжя Кубані) і споріднені з ними хамишіївці, черченіївці та жаніївці; темиргоївці та їх одноплеменники адамеївці, єгерухаївці, махошіївці (займали кращі частини роздолу між річками Біла і Лаба), бесленіївці (землі від р. Ходзь на північному заході до р. Уруп на сході) та мамхятіївці (або мамхегіївці), які мешкали по р. Курджиж. «Демократичні» племена складали: натухайці (землі по берегах річок Пшада, Бакан, Адагум, у низинах Кубані); шапсуги (Великий Шапсуг – по берегах річок Ахтир, Афіпс, Абін на північному схилі Головного Кавказького хребта; Малий Шапсуг – на південь по Чорноморському узбережжю до р. Шахе); абадзехи (землі у верхів'ях річок Біла і Псекупс, а на півдні – по прикордонню з Головним Кавказьким хребтом); убихи (землі в басейнах річок Шахе, Сочі, Хоста).

Ієрархічну категоріальну систему «аристократичних» племен складали:

1. *Пши* (князі) – власники родової і общинної землі, яку вони роздавали нижчим категоріям дворян і селян.

2. *Уорки* – вищий дворянський стан, титул переходив у спадок. Поділялися на кілька категорій: *тлекотлеші* (сильні, могутні роди), наближені васали князів, від котрих вони одержували землю і владу; *пиш-орки* (княжі дворяни) – «другорядні» дворяни, що належали до володарюючого стану з обмеженою владою; *беслен-уорки* (дворяни третьої категорії) та *уорк-шаут-*

лугуси (дворяни четвертої категорії), які отримували землю від вищого дворянства як їх васали.

3. *Духівництво* – служителі мусульманського культу (ефенді, мулли, кадії, муедзини), які утримували себе за рахунок виконання різних релігійно-побутових ритуалів і податків від селян.

4. *Тфокотлі* – відносно вільний стан селян-общинників, які складали близько 75% усього населення адигейських племен.

5. *Пшитлі* та *огі*, кріпосні, що були в повній залежності від князів і дворян.

6. *Унаути* – домашні раби, які жили при оселі власника; потрапляли в рабство як військовополонені і були предметом работоргівлі [762, с. 267–268, 481, 485: 644, с. 211–213].

«Демократичні» племена не мали такої складної ієрархічної системи, як «аристократичні». Їхня система складалася із *дворян* (нечисельних сімей тлекотлешів), *старшин* (власників земель, які жили за рахунок ренти, що сплачували вільні і кріпосні селяни), *духівництва, тфокотлів, кріпаків та рабів*.

За кількістю населення найчисельнішими були шапсуги, абадзехи, натухайці та темиргоївці, з них найвіддаленішими від козачих поселень – абадзехи. Ф. Щербина пікреслював, що саме абадзехи через ізольованість свого географічного положення більше, ніж інші адигейські племена, «зберегли старовинний уклад черкеського життя. У них утримався в більшій, ніж у інших горців, недоторканості родовий побут і не було навіть князів. Відрізняючись особливою хоробрістю і войовничістю, вони вважалися найдемократичнішим племенем і, як такі, мали вплив на інші племена» [755, с. 9]. Основним господарським заняттям адигейських племен було землеробство (вирощування традиційних зернових культур, переважно проса і ячменю) та скотарство (розведення коней, великої рогатої худоби, кіз, овець). Займалися черкеси обробкою шкіри, вовни, дерева, ковальським і ювелірним ремеслами. Мали вони і вправних майстрів золотих виробів, майстринь-гаптувальниць та вишивальниць.

Взаємовідносини між членами роду регулювалися т. зв. адатами, що являли собою «вироблені упродовж багатьох століть звичаї, правила поведінки, зведені в один неписаний кодекс, що мав назву "адиге хабее" ("адигейський закон")» [755, с. 285]. Адигейський етикет, як один із адатів, шліфувався протягом кількох тисячоліть. Включаючи сукупність моральних принципів поведінки людини в побуті, в колективі, під час спілкування з представниками інших етносів, він ретельно зберігався і контролювався усіма членами громади [762, с. 549–550].

Черкеський народ, не створивши рідної абетки і своєї писемності, розвинув багату усну народну творчість, але, свого часу не зібрана і не вивчена, вона збереглася в нечисленних зразках. Згідно з народним звичаєм, вважалося святотатством «накладати окови на вільну мову вільного народу» [755, с. 3], мову гортанну, шиплячу, бідну на голосні й багату на приголосні літери. Ф. Щербина дав досить поетичне пояснення цій дивній обставині, коли сама мова ніби «не дозволяла надіти на себе вуздечку умовних знаків писемності». «Для чого лицарю гір, – писав історик, – потрібна була грамота, коли його шиплячa, звуконаслідувальна мова вільно лилася на народних зборах, яскрилася рідними звуками в легендах черкеських бардів і привабливо впливала на душу гордого воїна у чарівних піснях ставних черкеських красунь? На цій фазі безписемності зупинилася черкеська історія, втілившись у народні сказання й легенди» [там само]. І дійсно, відсутність писемності компенсувалася священним прагненням усним шляхом у піснях, сказаннях, леген-

дах передавати живий літопис подій черкеської історії. М. Дубровін, досліджуючи етнографічний побут і традиційну культуру черкесів, писав, що з давніх часів черкеської історії глибокою повагою у князів і дворян користувалися поети-імпровізатори, які складали пісні воєнні, життєописові, наїзницькі, релігійні, жалібні, колискові, на честь пораненого або полеглого в бою героя. Складалися пісні гуртом, із вдалих фрагментів декількох авторів, кожний з яких спочатку самостійно, в умовах натхненної самотності, створював свій варіант пісні. Пізніше серед черкесів появилися поодинокі мандрівні співці, «які передавали пісні, перекази старовини й імпровізували вірші на нові події» [140, с. 158].

З музичних інструментів, що зазвичай використовувалися для танців, найпоширенішими були бубон, дудки, сопілкоподібні та ліроподібні інструменти, скрипка, балалайка. У другій половині XIX ст., коли М. Дубровін вивчав традиційну культуру черкеських племен, шапсузький духовий інструмент *камил* складався «із дудки, зробленої зі старого ствола рушниці та кількох пов'язаних між собою дощечок, по яких час від часу ударяв гравець» [140, с. 149]. Балалайка мала два різновиди: довгий віолончелеподібний *пшиннер* з двома волосяними струнами, на яких грали дугоподібним смичком, та триструнний *пшедегекуакуа* з манерою гри, як на гітарі. «Черкеси захоплювалися своєю музикою, – стверджував М. Дубровін, – розважались від душі і нерідко в розпалі танцю підтримували свої музичні інструменти биттям в такт у долоні, стріляниною із пістолетів та рушниць. Чим більше було пострілів, тим більше честі тим, хто танцював» [там само]. Улюблені чоловічі танці черкесів – індивідуальні або колективні *орираша* (круговий) і *кафенир* (різновид лезгинки); спільні танці, в яких брали участь і чоловіки, і жінки, виконувались повільно і мовчки. М. Дубровін, очевидець танцювальних розваг черкесів, дав таку стислу характеристику жіночому виконанню: «Ніщо не могло зрівнятись з привабливістю танцюристок, які чарівною мімікою виявляли природні пристрасті мешканців своєї напівдикої батьківщини» [140, с. 150].

Щодо музичної характеристики пісень, то Дубровін, не будучи фахівцем у галузі музики, цитує цікавий опис процесу гуртового співу, зафіксований своїм сучасником на прізвище Вердеревський. Наводимо його повністю: «Спів горців є оригінальнішим, ніж їх музика. Уявіть собі, що чотири співаки разом тягнуть чотиринотну гаму, наприклад, від «до», зупиняючись на «фа», а потім знов повертаючись на «до». У цей час п'ятий, головний співак різким фальцетом співає на всю силу свого голосу якийсь речитатив у лад, але не в такт супроводу своїх товаришів. У цей же самий час пшиннер робить свою справу, і з усього цього виходить дивне різноголосся, в якому, однак, вухо європейця, що поволі звикає, може нарешті виділити якийсь наспів, якусь непевну музичну думку. Наспіви старовинних пісень подібні на григоріанський церковний мотив, що доказує про народження місцевої музики із церковних піснеспівів. Християнство зникло між черкесами, але мотиви його молитов лишились» [140, с. 164]. Зазначимо, що досить професійно викладена схема музичного аналізу черкеського співу, колись почутого автором цитованого фрагменту, дає можливість уявити музичний матеріал цього співу у вигляді триголосої контрастно-поліфонічної різнотембрової фактури. У ній фоновими є остинатний гуртовий висхідно-низхідний наспів, який одноманітно повторюється в межах тетрахордового звукоряду, а також наспів, що, очевидно, гетерофонічним підголоском вторить йому у виконанні віолончелеподібного двострунного пшиннера (довгої балалайки). І ось на цьому фоні рельєфно і емоційно звучить в умовах вільної поліритмії речитативний наспів, який нагадує європейцю-музиканту ранньосередньовічну монодію суворого григоріанського співу. Гадається, що з ладового боку тетрахордовий звукоряд черкеського співу є своєрідним у тому відношенні, що його лініарність організується у відповідності не до

мажорного чи мінорного нахилів ладу, а до іншої інтервальної системи, що включає, наприклад, у висхідному русі послідовність малої і двох великих секунд або малої, збільшеної та малої секунд; при цьому очевидним є інтонування кожної із трьох ліній в системі мікроальтераційного звуковедення. У зв'язку з останнім можна вважати спірною вказівку Вердеревського на подібність черкеського наспіву до ранньоєвропейського григоріанського, оскільки григоріанський спів є строго діатонічним, а за характером звучання – до аскетизму беземоційним.

Позитивними рисами характеру черкеського горця була гостинність, вірність звичаям і даному слову (за винятком вірності слову, даному ворогові), шалена відвага, повна зневага до життя і безтямна любов до батьківщини, якою бідною і безправною вона б не була. До інших сторін його характеру, що формувалися під впливом сімейного режиму і войовничих оповідань, належать безмірний егоцентризм, кровопомста, пихатість, хвалькуватість, злодійство, ненависть до християн – завойовників його батьківщини. Про цю ненависть, яка є чи не священним для кожного горця-воїна наслідком сімейного традиційного виховання, дуже образно висловився автор «Записок о Шамиле» А. Руновський (1861 р.): «Він (черкес – *Н. С.-Я.*) починає смоктати молоко рідної своєї матері-горянки, а у цьому молоці містяться, серед інших складових чинників, два елементи, не відкриті ще хімією: ненависть до християн, які поставлені алкораном на один рівень зі шкідливими істотами, котрих необхідно знищувати, і ненависть до росіян, у битвах з якими був скалічений його батько, вбитий його дід, узятий у полон його прадід і терпів усілякі напасті його пращур» [523, с. 8].

Серед черкесів, які спочатку були язичниками, а під впливом пропаганди генуезців стали християнами, з XVI ст. почало активно поширюватись мусульманство. І хоча наприкінці XVIII ст. черкеси вже були фанатизованими мусульманами, їх релігійний культ залишався синкретичним і складався із язичницьких, християнських і магометанських нашарувань. Насаджування ісламу серед кавказьких горців почалось у 1717 р., коли турецький султан Мурад IV наказав кримським ханам з мечем у руках утверджувати його, і це тривало упродовж півтораста років, аж до повного скорення Кавказу. Оскільки, як стверджував Ф. Щербина, магометанство було останнім із трьох релігійних нашарувань, воно, «підтримане силою політичних зв'язків з єдиновірцями-турками і татарами.., прикривало собою інші два нашарування і було панівним» [755, с. 25]. І все ж черкеси не забували і своїх, освячених століттями, язичницьких звичаїв, поклоняючись власним божествам, священним лісам і гаям. Тільки згодом, коли муллам вдалось пов'язати основи ісламу з ідеями незалежності і непримиренності у їх відстоюванні, черкеси повністю заразилися релігійним фанатизмом.

На час заселення чорноморськими козаками степових просторів Прикубання в економічному житті черкесів переважали примітивні, рудиментарні форми. У соціальному ж відношенні ці племена знаходилися на різних стадіях політичного розвитку, розрізняючись між собою становим поділом («аристократи», «демократи»), який глибоко проник у життя й взаємостосунки племен і був настільки складним, плутаним, що самі горці з трудом у ньому розбирались.

Черкеси жили бідно, і однією із причин їх бідності був такий примітивний розподіл життєдіяльних сил, за яким основною господарською роботою займалися кріпаки, раби та жінки. Чоловіки ж вважали негожем займатися важкою мирною працею, всю свою силу, спритність, руки, мускулатуру зберігаючи для війни і боротьби з противником [755, с. 30]. Неважко зрозуміти, що бідність черкеса і своєрідність його ставлення до щоденної творчої праці примушували його, власника коня, зброї і убогої саклі, шукати покращення свого добробуту у військовій поживі. Ф. Щербина зауважив з цього приводу, що «пер-

шою й головною спонукальною причиною воєнного настрою і доблесті були у черкесів суто економічні мотиви» [755, с. 31]. Перед горцем ніколи не поставало питання морального характеру: чи має він право здійснювати грабіжницькі напади на своїх сусідів, які живуть краще від нього. Його погляди на грабування не йшли далі імпульсів, пов'язаних з наміром напасти, умикнути, і єдиним правом на те, що замінювало поняття моралі, була наявність кинджала, рушниці, коня і недоступних гірських ущелин. Відповідно до того, як Росія збільшувала воєнний склад козачих військ і кількість укріплень на південних кордонах, вища громадська установа черкесів (народні збори) нічого не робила, виявившись не здатною скласти продуманий і перспективний план, який в майбутньому міг би перерости в цивілізовану систему стосунків з росіянами. Черкеси, як пояснив Ф. Щербина, «не доросли політично, не розвились соціально, не вийшли із пелюшок родового побуту і пов'язаних з ним поглядів на війну, грабування й злодійство як на промисел, на вбивство як на законну відплату, на рабство як на нормальний порядок речей. Борець, оточений ореолом хороброго воїна і волелюбного героя, далеким був від загальнолюдських ідеалів...Ось чому таку гірку чашу прийшлось випити козацтву, яке осіло по Кубані від берегів Чорного й Азовського морів до відрогів Ельбруса» [755, с. 37].

Племена натухайців, шапсугів, бжедухів і, частково, убихів та абадзехів регулярно здійснювали напади на чорноморські кордони, що простягались уздовж Кубані від її гирла до Катеринодара; бжедухи, абадзехи, хатукаївці, єгерухаївці, темиргоївці, махошіївці та машхятовці, а також шапсуги, натухайці і абадзіни, які часом до них приєднувались, турбували кордони від Катеринодара до Усть-Лабінської фортеці. На першому етапі Кавказької війни (до 1829 р.) за велінням Павла І від 22 грудня 1798 р. і наступними повторними наказами Олександра І заборонялося переслідувати горців, переходячи за Кубань. Проте за клопотанням отамана ЧКВ Ф. Бурсака з кінця 1802 р. ця заборона була знята, і чорноморці отримали можливість здійснювати каральні «репресарії», заглиблюючись в землі закубанських горців. Бойове життя чорноморців на першому етапі війни складалось із систематичних оборонних дій, спрямованих на захист прикубанських кордонів від горців, які не змирилися з тим, що стіна військових укріплень і козачих куренів закрила для них прикубанські степи і Дон як об'єкти хижацьких нападів. І ось «тоді, – писав В. Потто, – усе, що століттями живило дух черкеського народу, весь його віковий досвід і заповзятливість, сила і зухвалість рушили на Прикубання, яке заважало йому розгорнутися і стало з того часу оплотом російського кордону й, разом з тим, кривавою ареною незліченних суточок» [495, с. 341].

Коли 14 вересня 1829 р. в турецькому місті Адріанополь була підписана мирна угода, якою закінчилась російсько-турецька війна 1828–1829 рр., і чорноморське узбережжя від гирла Кубані до фортеці Анапа відійшло до Росії, черкеські племена не визнали умов цього миру. Вважаючи себе незалежними від султанської імперії, вони не змирилися з тим, що їхні землі, які ніколи не належали Туреччині, могли бути передані Росії. До того ж і сама Туреччина, втративши вплив у Закубанні, не могла лишатися бездіяльною щодо спроб встановлення протекторату над Черкесією. Підкріпивши свою агентуру силами Англії, яка також не прийняла умов мирної Адріанопольської угоди, Туреччина почала проводити серед горців Закубання антиросійську політику. Отже, другий етап Кавказької війни, що охоплює період 1830–1864 рр., був пов'язаний з національно-визвольним рухом горців Північно-Західного Кавказу (в основному натухайців, шапсугів, абадзехів та убихів), спрямованим проти дій на їхніх землях російського воєнно-адміністративного апарату.

М. Дубровін однією із головних причин Кавказької війни, окрім хижацьких нападів горців, вважав неймовірний намір Росії «поріднити війська з населенням і з'єднати їх в

єдине ціле.., переконати туземців у тому, що віднині усе, що живе на Кавказі і в Закубанні, повинно складати одне ціле з Російською імперією» [762, с. 148]. Неважко зрозуміти, що факт згуртування «в одне ціле» місцевого населення і російської зброї, що на нього наступала, міг означати одне: доконечну перемогу Росії в її боротьбі з Османською і Британською імперіями за оволодіння закубанським регіоном. Звідси – організація таких наступальних методів з боку Росії: створення воєнних укріплень; каральні експедиції в Закубанні; побудова козачих станиць на території, що колонізувалась, й заселення їх регулярними військами та зведеними у козачий стан селянами із Харківської, Полтавської, Воронезької та інших губерній; насильницьке виселення горців на степовий прикубанський простір; блокада узбережжя Чорного моря з метою його приєднання; знищення контрабандної работоргівлі й припинення постачання зброї горцям Турецькою і західними державами.

Сучасний кубанський історик О. Матвєєв визвольний рух горців Північно-Західного Кавказу поділяє на чотири періоди: 1) 1830–поч. 40-х рр. – боротьба горців за здобування воєнних укріплень, зокрема Чорноморської берегової лінії; 2) поч. 1840-х–1853 р. – рішучі дії Росії, пов'язані з переміщенням першого флангу Кавказької лінії з-понад Кубані на річку Лаба і побудовою Лабінської (Нової) кордонної лінії, а також з активізацією діяльності наібів (намісників) Шаміля (Хаджи-Мухамеда, Сулеймана-Ефенді та Мухамеда-Аміна), які, спираючись на мюридистське вчення, закликали горців до боротьби з росіянами (з подальшим розчаруванням горців у цьому русі); 3) 1854–1859 рр. – збройне втручання Англії, Туреччини й Франції в Кавказьку війну, що закінчилась добровільною здачею (29 листопада 1859 р.) у полон Мухамеда-Аміна (1818–1863) наіба Шаміля, який керував боротьбою горців за незалежність, завершення війни на Східному Кавказі; 4) 1860–1864 рр. – дії російських військ на території черкесів під керівництвом генерала М. Євдокимова (1804–1873), що привели до послідовного підкорення племен натухайців, шапсугів, абадзинців та убихів. Остаточне закінчення Кавказької війни, що супроводжувалось масовим добровільним переселенням черкесів (адигейців) з місць їх традиційного мешкання на територію Османської імперії [762, с. 322].

Підсумками Кавказької війни в Закубанні, яка з боку Росії мала експансіоністський характер, а з боку черкесів (адигейців) – національно-визвольний [644, с. 247], було приєднання Закубання до Росії і колонізація щойно завойованих земель озброєним козачим населенням. На думку сучасних кубанських істориків, наслідки війни принесли з собою припинення хижацьких нападів горців на південноросійські кордони, здійснення Росією низки урядових реформ, спрямованих на розширення сфери впливу російського капіталізму, зміну укладу життя, зумовленого тривалою війною, в бік творення нового, мирного соціально-економічного й культурного побуту на завойованій території Північно-Західного Кавказу.

Альтернативну інформацію щодо причин і наслідків Кавказької війни знаходимо в історично-побутовому нарисі «Черкесы-адыге», який належить перу Сіюхова Сефер-Бея (1887–1966) – адигейського публіциста й просвітителя, одного з організаторів аульських народних шкіл з викладанням адигейською мовою, автора полемічних статей, спрямованих на піднесення духу і волі свого скривдженого народу під час його болісного пристосування до норм російського життя й чужовладдя. Опублікований у 1922 р. в ювілейному, сьомому випуску краєзнавчого кубанського друкованого органу «Известия ОЛИКО», цей нарис став цінним джерелом фактологічних даних, пов'язаних з неоднозначним тлумаченням історичних подій, що були зумовлені політикою російського царату, а потім більшовицької влади на завойованих кавказьких землях. Приділивши немало уваги опису народних ігор черкесів, їх музичних смаків і уподобань, Сіюхов спростовує загальнопоши-

рену думку про те, що більшість населення Черкесії займалася розбоєм й грабуванням, які були нібито основним джерелом їх існування [539, с. 140]. Автор відмічає, що, незважаючи на спрямування своїх неабияких природних розумових сил головне на воєнні справи, черкеси водночас підтримували на досить пристойному рівні господарювання й добробут, займаючись виробничою землеробською працею, розводячи виноградники і будуючи необхідну для цього систему зрошувальних штучних каналів. «За усіх обставин свого історичного життя, – писав Сіюхов, – черкеський народ зберігав найвище благо для нації – свободу й незалежність, і лише XIX століття стало невблаганною темною могилою, яка проковтнула свободу й незалежність черкесів. На початку другої половини XIX ст. кривавому російському імперіалізму судилось тріумфувати «Піррову перемогу» над черкеським народом» [539, с. 150]. Неодноразово автор цитує (російською мовою) рядки із поеми Т. Шевченка «Кавказ», підсилюючи тим самим свої, пройняті гіркотою й болем, думки, наводячи віршові рядки:

Нам тільки сакля очі коле:
Чого вона стоїть у вас,
Не нами дана;...
... чому ви нам
Платить за сонце не повинні,

Сіюхов запевняє, що геніальний Шевченко цими простими віршами «розкриває справжні мотиви, які спонукали царську Росію віддати на заклання черкеський народ» [там само]. З пафосом талановитого публіциста і патріота автор резюмує: «Відбулася не війна армій і навіть не боротьба народів, а боротьба рас і культур, страшна боротьба не на підкорення й підлеглість, а на знищення. Ця боротьба була багата на приголомшливі моменти, коли, з одного боку, підіймалися на небачену висоту людська мужність, безстрашність і шляхетність, а з іншого, відкривалися безодні жорстокості і звірячості в людині» [539, с. 150–151]. Більша частина горців не визнала «влади російського жандарма» і, покинувши Батьківщину, добровільно виселилась до Туреччини, лишивши «на шляху свого емігрантського руху» безліч могильних пагорбів, які свідчать про те, «як найсильніші народи немилосердно знищують найслабші й найчисельніші на шляху свого імперського просування» [539, с. 151]. На запитання, що ж отримала для себе та частина черкеського народу, яка залишилася в Росії, автор відповідає, перераховуючи такі реалії, як погані, розкидані по рівнинах і між козацьких станиць землі, безнадійний сум й безсила ненависть, старий російський бюрократизм і продажне чиновництво, зневага до культури й побуту «дикого супостата», паплюження релігійних та національних почуттів «азіатів гололобих, голомозих» [539, с. 152].

Про жорстоку політику царату писав і російський історик М. Покровський, зазначаючи, що тієї ж думки дотримувалась значна частина істориків-кавказознавців 30-х років XX ст. Наводячи факти наслідків каральних експедицій, узаконених з 20-х років XIX ст. державним проектом за цинічною пропозицією генерал-лейтенанта О. Вельямінова (1789–1838), Покровський писав: «Усі ці заходи, що офіційно іменувалися політикою залучення гірських народів до культури і цивілізації, не могли, безперечно, пройти безслідно і не відбитися на ставленні рядового горця до завойовників-чужоземців, і, згадуючи про царат, горець не міг водночас не згадати про загиблий врожай, зруйновану саклю, вирізану родину» [483, с. 115].

Важкий і довгий шлях пройшов черкеський народ за час свого болісного вростання в моноліт Російської державності – від адаптаційного періоду перших поколінь, який супроводжувався відчуженістю, боязню усього російського й поступовою втратою волелюб-

ного духу, до часів лихоліття 20–40-х рр. XX ст., позначених окремими виплесками непокори, що неоднозначно сприймалися новими поколіннями. Певне позитивне значення мало утворення у 1922 р. Адигейської (Черкеської) автономної області з центром у Краснодарі (з 1936 р. – у Майкопі). Воно не тільки покращило культурно-побутові умови життя горців, до яких, за даними сучасної науки, відносяться адигейці, кабардинці і черкеси, що розмовляють спорідненими мовами і складають особливу гілку північно-західної (абхазо-адигейської) групи кавказької мовної сім'ї і зберігають у своїй матеріальній та духовній культурі багато спільних чинників. Утворення окремої автономії сприяло поновленню, здавалося, втраченого прагнення адигейців до виявлення національної свідомості. Про це через кілька десятиліть (у 90-х рр. XX ст., коли Адигея стала республікою у складі РФ) засвідчило сучасне покоління адигейського народу, яке вимагає (поки що безуспішно) визнання Росією факту геноциду, скоєного над адигейськими (черкеськими) гірськими племенами під час горезвісної Кавказької війни XIX століття.

Висновки. Розділ, присвячений історії становлення етнічної території, складається із чотирьох підрозділів. У першому підрозділі *«Історія заселення Чорноморії першими козаками-переселенцями»* йдеться про початок нового історичного періоду в житті «вірних» запорожців, зібраних ініціатором відновлення українського козацтва Г. Потьомкіним через 12 років після остаточного зруйнування Росією Запорізького коша. Здійснений у 1792–1793 рр. перший етап масового переселення на Таманський півострів Кубанського регіону українських козаків став початком практичної реалізації урядового плану воєнно-козачої колонізації Правобережної Кубані і засвідчив виникнення нового, в межах Російської імперії, мілітаризованого утворення – Чорноморського козачого війська. Ставши учасниками безперервних війн «во славу непереможної сили російської зброї», українські козаки повинні були виконувати такі державні функції, як організація господарсько-економічних форм життєдіяльності, будівництво курінних поселень, охорона південних кордонів від нападів закубанських горців, колонізація їх автохтонних земель, участь у наступальних воєнних діях і каральних експедиціях під час всього тривалого періоду Кавказької війни (до 1864 р.), а також у всіх російських війнах поза територією свого війська, зведення воєнних укріплень і прикордонних ліній тощо.

У підрозділі *«Етнічна історія Чорноморії»* на основі фактів, почерпнутих із історичних, етнографічних та інших письмомих джерел, відтворюється хронограф етнічної історії прикубанської території, аборигенне населення якої почало формуватися у першому тисячолітті до н.е. Тисячолітня історія земель степового Прикубання, які з появою на них українських козаків стали зватися Чорноморією, пов'язана з перебуванням і наскоками чисельних племен-кочівників і завойовників (X ст. до н.е.–V ст. н.е., XIII ст.), періодами сарматизації (IV ст. до н.е.–сер. IV ст. н.е.), еллінізації (VI ст. до н.е.–IV ст. н.е.), Хозарського каганату (VIII ст. н.е.–965 р.), Тмутороканського князівства (965–1127 рр.), генуезьких колоній-поселень (XIII–кін. XV ст.) та турецької колонізації (1479–1774 рр.). Історія козацької колонізації почалась у 1792 р. після прийняття Росією під свій протекторат народів Північного Кавказу як підтвердження угоди 1774 р. щодо приєднання Криму, Кабарди, правого берега Кубані і Таманського півострова.

У підрозділі *«Кавказька війна і колонізація кубанських земель»* на базі джерел російських і кубанських істориків XIX–XX ст. з'ясовується початок Кавказької війни, у визначенні якої є різночитання; висвітлюються причини і цілі війни; розглядаються етапи бойових дій за участю чорноморців – оборонних і карально-репресивних (до 1829 р.) і наступальних, спрямованих на боротьбу з національно-визвольним рухом черкесів проти дій

на їхніх землях російського воєнно-адміністративного апарату; підсумовуються наслідки війни, пов'язані з включенням Закубання до Росії, колонізацією його озброєним козачим населенням і самодепартацією скорених горців.

У четвертому підрозділі *«Автохтонне населення Лівобережжя Кубані»* описана етнічна мапа Закубання: дається характеристика гірських народів (черкесів-адигів), еволюція слів «черкеси» і «адиге» як етимологічного поняття письмових джерел, суспільного ладу черкеських племен, їхньої усної мови і музичної (пісенної, інструментальної, танцювальної) творчості, синкретичної релігії; наводиться альтернативна інформація щодо характеру і наслідків Кавказької війни адигейського просвітителя XX ст. Сефер-Бея Сіюхова (історичний нарис *«Черкесы-адиги»*, 1922 р.).

Розділ другий

УКРАЇНСЬКИЙ СУБЕТНОС НА КУБАНІ

2. 1. Ретроспективний погляд на чорноморсько-кубанське козацтво

На час переселення чорноморців на даровану їм прикубанську територію (майбутню Чорноморію) вже були відомі перші дані статистичного опису краю, отримані військовим осавулом Мокієм Гуликом (1728 або 1732–1807). Докумнт Гулика містив згруповані у п'яти рубриках такі відомості: назви річок, озер, лиманів, місць давніх стоянок (із зазначенням відстані між ними), залишків фортець, редутів та міст; приблизні розміри степової зони і водного простору; якість води; сліди деревної рослинності; дані щодо господарської придатності степової землі та наявності очерету [754, с. 508].

За сучасними науковими даними, природно-географічна ніша історичної Чорноморії займає степову частину, нижню до її підвищення з боку Ставропольської височини. Кубанський степ належить до типу ковильних, багатих різнорідними лучними травами. На час козацької колонізації він являв собою невиснажений природний запас пасовищ для тварин. Болотна рослинність у вигляді очерету, куги й осоки доповнювала степову місцевість, покриваючи береги Кубані та інших річок і лиманів, балки та вузькі й глибокі роздоли-западини.

Степовий ґрунт Чорноморії – глибокий і тучний (ситий) чорнозем: суглинний у північній частині, чистий в Прикубанні, легкий супіщаний на Таманському півострові. На південному чорноземному степовому просторі іноді зустрічалися дрібні зарості деревної рослинності, що свідчило про здатність ґрунтів до зростання на них лісових дерев, колись давно тут знищених. Щодо «чорноморського» клімату, то він був помірно теплим, схильним до змін під впливом східних та північно-східних вітрів. Степова кубанська флора була чудовим середовищем для життя чисельної фауни – птахів і дрібних ссавців, а річки й лимани заповнені казковою кількістю різних порід білої та червоної риби. Отже, незаймані родючі землі, багаті рибою річки, сприятливі кліматичні умови та вільна від історичного постою й серйозних претендентів територія – усе це відповідало вимогам українського козака – степовика, мисливця, рибалки і скотаря, яким завжди був запорожець.

Перед запорізькими козаками і східноукраїнськими селянами – вільними і «плановими» переселенцями, які впродовж семи десятиліть XIX ст. брали участь у колонізації Кубанського краю, постало природне завдання: відтворити українську етногенетичну нішу в умовах природно-географічної ніші Чорноморії. Будучи суперстратом (верхнім шаром), яким завжди є зайшле на нову територію населення, козаки й селяни належали до укра-

їнського етносу, формування якого тривало не одне тисячоліття і відбувалося під впливами етнокультурних традицій індоєвропейських, індоіранських, тюркських, балто-слов'янських етнічних субстратних (нижньошарових) груп, а також середземноморських і близькосхідних цивілізацій. Кожна нова «хвиля» переселенців приносила новий (щодо хронології) суперстрат, який нагромаджувався на попередній, сприяючи водночас і накопиченню, і оновленню українських етнокультурних традицій і, тим самим, зміцненню започаткованої української етногенетичної ніші. При цьому функція українського селянина-переселенця, як представника мирної праці і потенційного носія певної локальної фольклорної традиції, в процесі відтворення на кубанській землі української етногенетичної та (її складової) природно-соціальної ніш була більш значущою, ніж функція козака. До того ж селяни переселялися в Чорноморію сім'ями, завдяки чому на перший план у справі охорони етнокультурних традицій виступила жінка-селянка, яка з часом набувала статусу жінки-козачки і ставала головною рушійною силою у створенні мирного господарсько-економічного побуту в умовах воєнного життя.

Серйозного й виваженого розгляду вимагає питання формування чорноморського (кубанського) козацького війська на території Чорноморії, яка не знала жодного історичного періоду вільного козацтва. Адже лише перші переселенці (1792–1794 рр.) були професійними козаками-воїнами. Переважна ж більшість наступних поколінь українців до їх прибуття на Кубань не мала козачого статусу, але, сама того не знаючи, ставала сировиною, до якої російський уряд застосовував примусові міри, формуючи з учорашніх селян і вільних козаків-лицарів регулярне військо як частину російської армії, силами котрої здійснювалась імперська колонізаційна політика розширення земель. Про це свідчать документи царського уряду – положення, вказівки, накази, розпорядження, постанови, закони, – якими наказувалося перетворювати (по Кавказькій лінії) на козаків біглих кріпаків і селян (1827, 1828 рр.), бродяг від 20 до 25 років (1829 р.), людей невідомого звання (1834 р.) та «малоросіян окремими родинами» (1846 р.), а також не зводити до кріпосного стану повернених до російського підданства колишніх біглих запорожців (1829 р.) [320, с. 23].

Об'єктом приманювання людей, які погоджувались на переселення зі своїх прабатьківських сіл, був земельний наділ, право на користування яким забезпечувало безбідне існування, проте зобов'язувало належати до козачого стану, нести ярмо безстрокової осілості й військової повинності, бути захисником російського самодержавства, інтересів Російської імперії та її імператорів-царів. Станово-класовий характер козачого війська, в якому з 1848 р. за офіцерством визнавались усі привілеї поміщицького дворянства, а рядовим козакам дозволялося на своїх земельних наділах вести сільське господарство не тільки своєю, а й за допомогою найманої праці, сприяв виокремленню козацтва в привілейовану спільність, що опікувалась централізованим бюрократичним державним управлінням самодержавно-кріпосницького типу.

Щоб простежити історичний шлях перетворення запорізького козака – захисника своєї нації й віри – на кубанського козака – служилого воїна регулярного війська російської армії, перш за все звернімося до етимології слова «козак» в його функціональному значенні. Тюркське за походженням слово «козак», очевидно, було запозичене від татар, які козаком (у перекладі – «молодець», «завзятець», «юнак»; у киргизів-массагетів – «кхазак», що є самоназвою їх як народності) називали легкого передового воїна. Цієї позиції дотримувався Д. Яворницький, який вказував, що «до появи у південній Росії татар в жодному списку руських літописів не зустрічається слово «козак» [54, с. 422]. Цю саму думку підхопив Ф. Щербина, пояснюючи, що слово «козак» у татар означало волоцюгу,

вільного воїна, вершника, а «козаки як легкі й передові воїни були породжені татарським воєнним життям ще до того, як появились у росіян» [758, с. 10]. Розвиваючи це визначення, історик припускає, що з часом татарські козаки як особливий вид армії, призначенням якої було здійснювати розвідки і дрібні сутички, почали самостійне існування: відокремилися від Золотої орди і, не визнаючи над собою ханської влади, створили свою козацьку орду [там само]. Литовські, російські та польські можновладці спочатку використовували азовських, білгородських і перекопських татарських козаків як найману військову силу. Проте напади й грабежі татарських ватаг заважали росіянам у їх мирних стосунках із сусідніми народами, а також у колонізаторських зазіханнях, і вони вирішили «запозичити ту військову організацію й засоби війни, що використовували їх супротивники» [758, с. 11–12]. Так у Росії з'явилися свої власні козаки – рязанські (найперші), смоленські, путивльські та найсильніші – запорізькі й донські [758, с. 12–13].

В Україні, яка знаходилася під гнітом турків, татар, поляків, Великоросії й Литви, раніше, ніж в інших місцях, виникли козачі громади, про що свідчать перші згадки про них у письмових джерелах кінця XV ст. В ході безперервної боротьби українців проти феодальної Польсько-Литовської держави та турецько-татарської агресії утворилася Запорізька Січ як козацька громада, що складалась із рівноправних членів, які самі вибирали керівництво і шляхом самоврядування займалися військовою і господарсько-патріархальною діяльністю.

Запорізький козак був водночас воїном-лицарем, борцем за свої і народні права, захисником української нації і православної віри, творцем самобутніх форм народного побуту, представником відважної, безкорисливої і життєздатної частини селянства, господарем, який підтримував на військовій землі мирне економічне життя. Трагічні події, пов'язані з остаточним зруйнуванням Запорізької Січі як осередка автономного вільного товариства, розпорошення запорізьких козаків по різних куточках України й Туреччини не знищили ідею козацтва, за якою стояла вся Україна і український етнос. Акт поповнення козацького війська за рахунок «волонтерних команд», сформованих князем Потьомкіним-Таврійським із залишків козаків через 12 років (у 1787 р.) після зруйнування Січі, відбувся у зв'язку з початком чергової російсько-турецької війни, спрямованої на здобування Росією нових кордонів, земель та морів. Цей акт, що супроводжувався передачею у святковій обстановці запорізьких прапорів і регалій, а також поверненням старої номенклатури козацьких виборних посад, можливості носити традиційний одяг і налагоджувати курінні форми заселення, засвідчив про виникнення нового, в межах Російської імперії, мілітаризованого утворення – війська «вірних» козаків – і початок нового історичного періоду в його житті й функціонуванні. У 1788 р. «вірні» козаки отримали від російського уряду нову назву – «чорноморці», яку заслужили ціною крові, пролитою у бойовищах з турками на Чорному морі та його узбережжі. Чотири роки по тому чорноморцям була «пожалована» степова частина кубанських земель, але не для налагодження мирного, освяченого принципами християнської моралі життя, про яке вони мріяли, а для виконання суворо регламентованих обов'язків. Чорноморці, які з 1792 р. увійшли до складу Чорноморського козацького війська, що являло собою об'єднання колишніх українських козаків на основі російських військовослужбових станових принципів, повинні були, окрім організації на кубанських військових землях господарсько-економічних форм життя й спорудження курінних поселень, виконувати такі державні функції: охороняти російські південні кордони, колонізовувати нові землі на території Північно-Західного Кавказу, брати участь в усіх наступальних воєнних операціях і каральних експедиціях протягом усього періоду Кавказької війни (до 1864 р.), а також в усіх російських війнах поза територією

свого війська, виконувати роботи по зведенню військових укріплень і прикордонних ліній.

Так почав втілюватись план російського самодержавства щодо освоєння південних рубежів за рахунок українського етносу. Будівництво нових поселень у близькому сусідстві з землями гірських кавказьких народів здійснювалося з метою підкорення цих народів та наступної колонізації їх споконвічної території. Таким чином російська абсолютистська монархія, проявивши найвищу стратегічну і тактичну майстерність, спромоглася не лише відразу повалити запорізьке козацтво з його ідеалами волелюбності, самоврядування, захисту соціально-політичних і етнокультурних традицій українців, а й зробити представників цього військового об'єднання-товариства і носіїв моральних чеснот християнства частиною армії, учасниками невпинних воєн на славу непереможної сили своєї зброї.

Процес «шліфування» світогляду, національної свідомості та психіки перших і наступних поколінь чорноморців був пов'язаний з такими вузловими моментами історичного хронографу їх життєдіяльності на кубанській землі, відміченими поступовим і неминучим насуванням обмежувальних заходів щодо козацького самоврядування:

– 1797 р. – ліквідація (після Персидського заколоту козаків) імператором Павлом I виборної посади кошового отамана, заміна деяких старих назв посадових осіб і установ, що пов'язували Чорноморське військо із Запорізькою Січчю (суддя, писар, також військовий уряд, замінений на військову канцелярію), поділ війська на 40 полків.

– 1820 р. – підпорядкування території ЧКВ адміністрації Таврійської губернії з центром у Сімферополі.

– 1842 р. – перейменування імператором Миколою I *козацьких куренів* з їх курінним самоврядуванням, яке трималося на народних патріархальних традиціях і звичаях, на *станиці*, що зблизило військо з імперією, а військове керівництво із загальноросійським устроєм. З цього часу козацьке військо вважалося становою організацією, якою опікувалась кріпосницько-імперська держава.

– 1855 р. – наказ, за яким призначення військового отамана здійснювалось із осіб некозацького стану, що найтяжче вдарило по волелюбним козачим традиціям.

– 1860 р. – указ імператора Олександра II щодо перейменування Чорноморського козацького війська (ЧКВ) в Кубанське козацьке військо (ККВ) і приєднання до нього перших шести бригад Кавказького лінійного козацького війська (організованого у 1832 р.).

– 1860–1864 рр. – використання ККВ в останньому акті Кавказької війни, в якому козаки-кубанці відіграли значну роль у витисненні гірських племен і подальшої колонізації їхньої території. Видання (1860 р.) наказу щодо найменування правого крила Кавказької лінії Кубанською областю, до якої увійшла територія від південно-східного берега Чорного моря до верхів'я р. Малка, що включала Чорноморію, Стару Лінію, Чорноморське узбережжя та Закубання.

– 1867 р. – утвердження закону «Про дозвіл російським підданим невійськового стану поселятися й набувати власності на землях козачих військ, не випрошуючи згоди ні військового керівництва, ні міського чи станичного товариства» [762, с. 188], після чого приплив стороннього або іногороднього населення став масовим.

До середини 90-х рр. іногородні складали 37% місцевого населення, а на початку XX ст. вони повсюди мали перевагу, через що на Кубані стали панівними капіталістичні відносини в

сільському господарстві і розпочався процес формування місцевих загонів промислового пролетаріату [320, с. 33]. Приплив значної кількості робочих рук мав позитивне значення для економічного поступу краю у повоєнний період. Про це залишились письмові свідчення не лише голови кубанської адміністрації, наказного отамана ККВ у 1892–1904 рр. Я. Малами, а й антиурядово настроєного українського поета й прозаїка П. Капельгородського (1882–1942), який, рятуючись від поліції, з 1904 по 1910 р. перебував на Кубані. «Ці переселенці, – писав Капельгородський, маючи на увазі іногородніх, – не дають зникнути українській мові навіть у тих куточках Кубані, де живуть козаки-лінійці й горці. Ось чому українець почуває себе своїм на Кубані: він знайде тут своїх земляків, побачить рідні звичаї, рідний одяг, почує рідні пісні, думки, казки, приказки» [714, с. 111]. Проте навіть після масового заселення Кубані іногородні продовжували бути цілком безправними і економічно залежними від козачого начальства. Розвиток козачого господарювання за фермерським зразком, що свідомо стимулювався царською урядом і сприяв обуржуазнюванню козаків, закономірно призводив до росту станової нерівності між козаками та іногородніми.

Роками найвищого загострення протиріч між козаками та іногородніми стали 1905–1907 рр. Різниця між старим козацтвом – виразником волелюбного духу, і новим, що являло собою військово-служилу організацію царату, стала зрозумілою для передової громадської думки.

1918–1920 рр. – період лихоліття, пов'язаний з громадянською війною і встановленням радянської влади на Кубані. З січня 1919 р. почала діяти смертоносна машина з фізичного винищення козацтва як не лише непотрібного, а й небезпечного соціального стану для нової влади. Машина діяла не епізодично, час від часу, а організовано й цілеспрямовано: з розпалюванням антикозачих настроїв, нацьковуванням іногородніх, створенням сатанинського акценту на поголовному геноциді козацького населення. Усе це спричинило вибух громадянської війни, яка носила не класовий, а міжстановий характер [39]. Дані кубанської енциклопедії засвідчують, що учасниками громадянської війни стали більше 150 тис. козаків, і ККВ «виступило в ній на боці контрреволюції під керівництвом Кубанського крайового уряду» [762, с. 234]. Як писала білоемігрантська преса, «козацька маса дала на фронт, за період з весни 1918 до літа 1919, понад 100 тис. найвідважніших і безстрашних бійців, які розгромили безліч більшовицьких полчищ на просторах від Кавказьких гір до Волги і р. Дніпро». Менша частина кубанців, очевидно, від 30 до 50 тис., билася в лавах Червоної армії [там само]. Подальші події розгорталися так, що білогвардійський рух потерпів поразку, а 40-тисячна частина кубанської армії 2 травня 1920 р. капітулювала, у зв'язку з чим були ліквідовані як сама армія, так і її крайовий уряд і станова організація, що спричинило масову еміграцію кубанського козацтва до Америки, Болгарії, Сербії, Чехословаччини, на острів Лесбос та в інші країни світу. Центрами козацького розселення стали Белград, Прага, Варшава, Софія, Париж. Культурно-просвітницьким осередком кубанських українців-емігрантів стала Прага, де було засновано видавництво «Громада кубанців у Чехословаччині», яке друкувало українською мовою наукову та просвітницьку літературу, а також газети й часописи. Почали діяти об'єднання, зокрема «Товариство кубанців-українців ім. Кухаренка», «Союз кубанців», «Кубанське земляцтво студентів Української господарської академії в Подебрадах», «Товариство студій козацтва» та ін. [42, с. 89]. Ось як описав своє ставлення до більшовицької влади один із просвітителів, кубанський українець-емігрант І. Василенко, автор нарису «Перевертні», надрукованого у 1930 р. в празькому часописі «Кубанський край»: «Українці понесли на Кубань свої звичаї,...мову, пісню і любов до праці...А за 128 років вони обросили «нову землю» своїм потом, прикрасили її біленькими, чепурненькими хатами, садами та левада-

ми...Але кубанці ніколи не забували про кривду, заподіяну Москвою нашому народові... Про ту кривду розповідали синам та онукам батьки та діди, а всім – наша невмируща пісня...Потоком ішла орда московських «товарищей», будуючи єдину-неділиму комуністичну імперію...Від хліборобів...землю відібрано.., цвіт народу нашого знищено, загнано на Сибір та на Соловки, а всі, хто тільки може втікати від московської влади, тікають світ за очі» [70, с. 44].

Друга світова війна (1941–1945 рр.) завдала удару по кубанських еміграційних осередках і тому українському населенню Кубані, яке не змирилося з радянською владою. Сформований на території Краснодарського краю у січні–квітні 1942 р. 17-й козачий корпус, в серпні перебудований у 4-й гвардійський козачий кавалерійський корпус, брав участь у багатьох запеклих битвах війни, зокрема у звільненні Кавказу, Білорусі та країн Центральної Європи. На іншому боці опинилися ті кубанці, які повірили німцям, котрі обіцяли допомогти відродити їх волю. Вони сформували козачі загони, що увійшли до складу німецької армії. Серед них: 15-й козачий кавалерійський корпус під командуванням німецького генерала Г. фон Панвіца, утворений під Млавою (Польща) у травні 1943 р. на основі шести козацьких полків (з них два кубанські), який воював проти партизанських об'єднань Й. Тіто в Югославії; 40-тисячний загін «Козачий стан», сформований у 1944 р. з козаків-емігрантів часів громадянської війни і нерегулярних формувань, який разом з частинами вермахту, СС та загонами Б. Муссоліні відбивав натиск італійського опору (командувач – генерал-майор Т. Доманов), а також шеститисячний загін північнокавказьких горців на чолі з популярним військовим начальником Султан-Килич-Гіреєм [708, с. 5–6].

Воюючи у складі німецької армії, але при цьому відстоюючи ідею визволення кубанських земель від більшовизму і комуністичного режиму, козаки цих загонів напередодні безсупеpечної капітуляції німецьких військ в Італії відступили до Південної Австрії, де потрапили в полон англійців-союзників у м. Лієнц. 29 травня 1945 р. англійське командування насильно і підступно видало радянському військовому командуванню більше 2,5 тис. офіцерів, а з 1 до 5 червня – близько 32 тис. козаків і членів їх сімей, а також більше 6 тис. північнокавказьких горців. Близько 500 осіб, які виявили опір і небажання опинитися в руках представників радянського уряду, було вбито англійськими солдатами, деякі з них покінчили життя самогубством. 17 січня 1947 р. російська газета «Правда» повідомила, що в Москві були засуджені й повішані козачі генерали-командири П. М. і С. М. Краснови, А. Г. Шкуро, Султан-Килич-Гірєй, Т. І. Доманов та Г. фон Панвіц [708, с. 6].

Першими виданнями, що повідомили світові про трагічні події в австрійському м. Лієнц та ганебну роль у цій справі уряду Черчиля, стали інформаційні документальні збірники, які після війни почав видавати в американському м. Оранжбург В. Г. Науменко (1883–1979) – військовий отаман ККВ в еміграції у 1920–1958 рр. В 1962 і 1970 рр. у Нью-Йорку, де він мешкав з 1949 р., вийшли два томи його книги «Великое предательство (выдача казаков в Лиенце и других местах 1945–1947 гг. Сборник материалов и документов)». Ця книга містить більше 40 нарисів В. Науменка, серед яких: «О генерале А. Шкуро», «Количество населения казачьего стана, насильно выданного в Лиенце и его окрестностях», «О судьбе генерал-лейтенанта фон Панвица», «Генерал Петр Николаевич Краснов в руках большевиков» та ін. [410 , с. 49].

У 1989–1992 роках почалося відродження кубанського козацтва на власній території, поштовхом до якого стало створення у вересні 1989 р. групою краснодарських козаків-інтелігентів клубу з вивчення козачої історії та культури. Уже через рік у Краснодарському краї нараховувалось близько 40 активно діючих козачих організацій, а 17

жовтня 1990 р. у Краснодарі відбувся організаційний з'їзд козаків Кубані, на якому було проголошено про створення Кубанської козачої ради як громадсько-патріотичної одиниці на чолі з виборним отаманом В. П. Громовим – кандидатом історичних наук, доцентом Кубанського державного університету. У червні 1992 р. сталася історична подія – передача Кубанській козачій раді прапора ККВ від отамана цього війська за кордоном (США) О. М. Пєвнєва [708, с. 7]. З цього часу ККВ, датою відродження якого вважається 1992 р., претендує (на чолі зі своїм виборним отаманом) на лідерство в козачому русі і є опозиційним по відношенню до Кубанської козачої ради.

2.2. Національна константа українсько-кубанського козацтва

Ретроспективний розгляд життєдіяльності в часі й просторі запорізько-чорноморсько-кубанського козацтва дозволяє вийти на таку стислу хронологічну періодизацію:

1. *1792–1864 рр. – мілітарний і* (паралельно) *господарсько-формотворчий період*, пов'язаний з участю ЧКВ–ККВ як провідної воєнної сили у:

а) широкомасштабній експансіоністській Кавказькій війні, спрямованій на загарбання Російською державою гірських територій, економічне й політичне поневолення їх етносів;

б) колонізації «пожалованих» кубанських і відвойованих закубанських земель, яка мала характер творення нової природно-соціальної ніші (форм господарсько-економічного, сімейно-громадського та культурного життя).

2. *1864–1905 рр. – мирний період* розвитку краю, позначений швидким ростом населення (за рахунок головне некозачої його частини) і господарства капіталістичного типу, а також організацією суспільного життя за принципом станової диференціації (козача сільськогосподарча буржуазія, середні напівпролетарські та пролетарські верстви).

3. *1905–1920 рр. – період соціального лихоліття*, наповнений подіями першої світової війни (участь 89 тис. кубанських козаків на фронтах Німеччини, Австро-Угорщини, Туреччини) та антикозачого більшовицького терору, жорстокими й кривавими епізодами громадянської війни на Кубані.

4. *1920–1991 рр. – радянський період*, прологом якого став геноцид козачого селянства та інтелігенції, а повоєнним продовженням – демографічна політика, спрямована на перемішування етносів.

5. *Від 1991 р. – початок відродження* кубанського козацтва, національно дезорієнтованого, зі значною втратою української національної енергетики та уявлення про козака як архетипа української історії.

Усі п'ять періодів, умовно названі нами *мілітарним, мирним, «лихолітнім», радянським та відроджувальним*, пов'язані з процесами – формотворчими і руйнівними, – що відбувалися за участю козака як суб'єкта української нації та її історії, а також як творця нової, кубанської історії. Отже, постає складна проблема нації в її визначенні щодо українсько-кубанського козака з його національним «я» в неволі, на нерідній землі, на якій він сумлінно й переконливо, в умовах дії рідного та іноетнічного векторів відтворював свою етногенетичну нішу і яку виборював, захищаючи інтереси чужої держави, що століттями перебувала, за висловом Л. Костенко, «у лихоманці своїх перманентних експансій» [290, с. 9].

Сучасні українські вчені, які вивчають етногенетичні та етнокультурні процеси [22; 23; 24; 177; 365; 783], дійшли висновку, що формування українського етносу почалося з другої половини першого тисячоліття н. е., коли в основному завершився процес утво-

рення етногенетичної ніші. Творцями цієї ніші були попередники слов'ян (індоєвропейські, індоіранські та тюркські етнічні угрупування), які витворили специфічну етнокультурну традицію, і власне слов'яни (процес їх великого розселення відбувався у VI–X ст. у лісостеповій та степовій зонах). Поєднання неслов'янських і слов'янських етнокультурних традицій породило українську етногенетичну нішу, «...лише (але також і обов'язково) з появою якої й стало можливим формування українського етносу, лише (але знову ж і обов'язково) з утворенням якої і починається етногенез власне українців» [23, с. 89]. У даному формотворчому процесі суперстратні слов'яни-протоукраїнці виявили потужну соціокультурну пристосованість до умов степової природної ніші і здатність до відповідних культурних запозичень від субстратного етнічного населення, через що адаптаційні та асиміляційні процеси з часом набули екстенсивного характеру, сприяючи розселенню протоукраїнців на значній частині території майбутньої України.

З другого тисячоліття почався процес коригування соціального складника української етногенетичної ніші, пов'язаний з розширенням східнослов'янської присутності на території північного Причорномор'я, утворенням й зміцненням держави Київська Русь, а також – на Таманському півострові – Тьмутораканського князівства, яке підкорило значну частину Північного Кавказу. Необхідність охорони прикордоння, зумовлена ускладненням відносин з Хозарським каганатом і появою у причорноморських степах кочівників, сприяла переселенню у південноруські фортеці загонів воїнів-дружинників, які «згодом перетворилися у своєрідний суспільний стан прикордонних охоронців Русі» [84, с. 58]. Монголо-татарська навала, що почалась у 1223 р., завдала нищівного удару по населенню причорноморських степів. Але ще до того, як у тих степах встановилася влада монголо-татарських ханів, набула поширення західноєвропейська ідея лицаря як охоронця християнського світу. І хоча з другої половини XIII ст. до нас майже не дійшли письмові згадки щодо слов'янського населення степів, дані археологічних досліджень і деяких тюркських джерел дали підстави вченому О. Головку припустити, що саме з середини XIII ст. слово «козак» починає вживатись як замінник слова «бродник», котрим називали представників слов'янського степового населення [84, с. 62]. Отже, резюмує вчений, «коріння українського козацтва сягає в глибоку давнину, воно набагато старше, ніж саме найменування» [там само].

З офіційною думкою щодо початку Запорізької Січі та її утвердження на арені політичного та історичного життя у середині XVI ст. не збігаються твердження декотрих істориків XIX ст. Так, А. Скальковський пов'язує виникнення Січі з монголо-татарською навалою, коли мешканці змушені були переселитися в безпечні місця, спираючись при цьому на таке твердження М. Костомарова, автора історичної розвідки «Думки про федеративне начало давньої Русі»: «Козацтво вже у своїй суті виникло у XII–XIII ст....читаючи історію Південно-Західної Русі XII–XIII ст., можна бачити юнацький вік того суспільного ладу, який з'являється в змужнілому вигляді через кілька століть» [542, ч. 1, с. 28]. Історик І. Каманін робить висновок, що найдревніша Запорізька Січ була зведена за дніпровськими порогами, на острові Тавань, ще у XV ст. як постійний загін черкесів або козаків [232, с. 12]. С. Томашівський у праці «Українська історія» іде ще далі углиб століть, висуваючи гіпотезу про те, що попередницею Січі була у домонгольській добі «таємнича приморська земля під дивною назвою «Тмуторокань» як вольниця і осередок лицарських князів-ізгоїв» [636, с. 55].

Спираючись на авторитетні дослідження, зробимо узагальнену реконструкцію постаті козака-запорожця XVI ст. – носія ідеї, воїна-лицаря національного зразка. Як відмічав Д. Яворницький, «...і зовні, і за внутрішніми якостями запорізькі козаки загалом являли

собою характерні типи своєї народності й свого часу» [779, с. 168]. Будучи представниками січового товариства як лицарського братства служителів і оборонців, вони створили свою, українську модель козацтва, головними складниками якої були:

а) *ідеологія*, що базувалася на традиціях християнського гуманізму (від пієтетного ставлення до православної віри і культу Богоматері як Пресвятої й Пренепорочної матері Бога-Людини), демократичного життєустрою (від античного гуманізму як духовного субстрату середземноморської і чорноморської цивілізацій, що вплинули на утворення української нації) та демократії національного зразка як соборного, геополітично цілісного типу державності, в котрому поєднувались амбівалентні риси ідеального і реального, небесного й земного, месіанського і жертовного;

б) струнка й дієва *світоглядна система* у вигляді конгломерату таких моральних чеснот, як воля, щастя, добро, правда, справедливість, краса, ідеальний демократичний життєустрій (громадський і церковний), незалежність, свобода, просвіта, повага до віри інших народів.

І. Кравченко, автор статті «Світ запорозький та його цінності», дослідивши визначену ним універсальну категорію «релігія Волі», котру сповідували запорожці, поєднуючи її з такими ідеальними для них цінностями як Україна, Батьківщина, Мати, Храм, дійшов висновку щодо високих ознак, які характеризують українську націю: її шляхетність (невіддільну від Волі), духовний аристократизм, лицарство, «середовищем якого було козацтво, а колискою і зосередженням – Запорозька Січ» [300, с. 19]. «Самий факт збереження демократії в її особливих, власне українських формах, – резюмував І. Кравченко, – самий факт багатовікового існування осердя цієї демократії, Запорозької Січі, варті того, щоб посісти гідне місце в історії демократичних перетворень людства і світовій культурі гуманізму. Це – правдивий, здобутий подвижництвом і мучеництвом багатьох поколінь внесок України у скарбницю загальнолюдських цінностей» [300, с. 9].

Процес руйнування соціального статусу запорожця, що у правовому відношенні прирівнювався до шляхти, почався з укладення у 1654 р. Переяславської угоди, коли царський уряд і військова російська верхівка стали вважати українських козаків своїми підлеглими союзниками. У введеному Петром І табелі про ранги не було згадано про козачі українські старшини і чини у їх співвідношенні з російськими. У 1764 р. Катерина II, вважаючи за нерозумне відносити підданих російських провінцій Мала Росія, Ліфляндія і Фінляндія до іноземних, знайшла найпростіший спосіб: «привести к тому, чтобы они обрусели и перестали б глядеть, как волки в лесу» [300, с. 18]. Наслідками такого рішення стали скасування гетьманщини і проведення реформ, спрямованих на те, щоб викоренити в козаках «своеволие» і республіканські думки про їх станові привілеї, ліквідувати Запорізьку Січ, запровадити кріпацтво, змінити адміністративно-територіальний поділ України, понизити «благоприсоединившийся народ» до хохлів, а Україну – до Малоросії (Хохляндії). За новим «Уложенієм» 1766 р., у складанні якого взяли участь депутати усієї імперії, в тому числі і всі верстви українського населення, козацька Україна, за словами І. Кравченка, була остаточно втягнена «в абсурдистський вир "общеруської" історії» [300, с. 19].

Так запорізький козак-лицар, який сповідував ідеологію демократичного гуманізму і напівчернечого безшлюбного життя, став знеціненим представником військового стану Російської імперії з її ідеологією абсолютизму і етичними критеріями сили й насильства. Характеристика козака, невдовзі названого чорноморським, хронологічно пов'язана з мілітарним періодом кубанської історії. Переселившись на кубанські землі, запорізькі козаки, хоча вже й пройшли 17-річний шлях люмпенізації, перетворення на служилих воїнів-армійців, прикордонників-колонізаторів і пов'язаного з цим зламу світогляду, певною мірою ще залишалися тими січови-

ками-мрійниками й характерниками, у свідомості яких поєднувались християнська мораль і дохристиянські уявлення магічного змісту. Всупереч державним інтересам, вони мріяли про побудову ідеальної Батьківщини-України, тотожної Божому Граду, осяяної заступництвом християнської Матері Небесної і хранительки роду язичницької Берегині; мріяли про оновлення запорізького коша і введення в дію усього списку древніх вольностей, встановлення на обітованій землі духу нації, духу Храму українців, козацької релігії Волі. Але на новій, вимріяній кубанській землі чорноморський козак був приречений на одвічну, з покоління в покоління, криваво-оргіастичну боротьбу, на творення мирних форм існування в умовах агресивного силового поля російського мілітарного буття, на втягнення у процеси денаціоналізації, розпаду національного самоусвідомлення, дезінтеграції етносів у часо-просторі, тотального лінгвоциду, етноциду й геноциду. Творення своєї власної культури було перервано, а після закінчення Кавказької війни дезорієнтовано у бік здійснення колонізаційно-відбудовних планів, перетворення козацтва в привілейований стан, в захисника самодержавства. Отже, в першому періоді історії кубанського війська чорноморський козак як представник української нації пройшов шлях вростання в систему чужої держави, сумний і болісний шлях творення національної етногенетичної ніші, пов'язаний з деструктивними процесами генетичних мутацій, фізичного знищення, занепаду духовного життя, втрат якісних ознак свого генотипу.

Проте у цей час творчі сили козаків виявилися не тільки в боротьбі й процесі налагодження господарсько-економічного життя. Відтворення української етногенетичної ніші здійснювалось через активну дію адаптаційно-впливових чинників, пов'язаних з організацією життєустрою в умовах специфічного природно-географічного середовища і воєнного стану. При цьому головними засобами і механізмами пристосування виступили, окрім релігії, традиційна етнічна культура українських переселенців (козаків і селян) і нові традиції, які виникали внаслідок пристосування до особливостей місцевої природи і утворення визначального соціального чинника. Складниками традиційної етнічної культури, яка залишалася духовною і державотворчою силою українців, були рідна мова (як генетичний код нації), звичаї і обряди, пісня і музичний інструментарій, національний одяг і типи житла, релігійна художня творчість і храмобудівництво, українська усна і письмова словесність. Ця духовна спадщина забезпечувала збереження генетичної пам'яті, національної свідомості, себе як біологічної субстанції, свого «я» як національної духовної одиниці з органічним виявом внутрішнього життя. Саме через етнічну культуру налагоджувалися мирні контакти з українцями-переселенцями різних регіонів, з росіянами та представниками інших націй, з кавказькими горцями, кримськими татарами, іншими субетносами Кубанського краю.

В умовах існування двовекторних інтеграційних зв'язків – з метропольною Україною й іноетнічною Росією – етнічна культура українців з часом набула значення корінного, первинного національного субстрату як незмінної, сталої ознаки нації. Усі етнокультурні явища – і *реліктові* (наприклад, незабута мудрість предків, прабатьківські закони, елементи дохристиянські як прояви поганськo-християнського дуалізму), і *діахронні* (материнська мова, музична культура усної традиції), і *синхронні* – складали величезний культурний фонд потужної художньо-енергетичної сили, який протягом першого періоду кубанської військової історії був домінантним покажчиком двовекторної системи інтеграційних зв'язків. У другому періоді (1864–1905 рр.), в умовах мирного соціально-економічного й духовно-культурного улаштування кубанського козацтва, посилюється дія вторинного вектору. Це було зумовлено демографічною політикою царського уряду, яка провадилась як засіб етноциду, спрямований на змішування націй. Мали місце і факти ренегатства – сумне явище української історії, відоме ще за часів Запорізької Січі, коли деякі давні українські

роди зрікалися свого національного коріння і полонізувалися, позбавляючи свій народ державотворчої дворянської еліти.

Демографічна ситуація почала ускладнюватися з 60-х рр. XIX ст. через наплив іногородніх – жителів південноросійських та українських губерній. У 1895 р. було зафіксовано значне поповнення Катеринодара «різноплеменним» населенням: вірменами, грузинами, греками, турками, персами, євреями, німцями та поляками [144, с. 206]. За даними перепису населення Кубанської області 1897 р., співвідношення українських і російських мешканців було таке: українців – 141693 особи або 53% (57,2% козаків і 49,1% іногородніх), росіян – 125540 осіб або 46,9% (42,7% козаків і 50,9% іногородніх) [42, с. 115].

Активізація дії вторинного вектору сприяла посиленню значення регіонального чинника, внаслідок чого почались процеси руйнування українського політичного реноме і національного стародавнього усвідомлення, які замінювалися новою, локальною (кубанською) свідомістю, а це спричинялося до утворення кризи самоідентифікації національно дезорієнтованої частини українців. Воістину, кубанському козаку передалась історична генно-кровна амбівалентність запорожця, яка випливала із складу його нелегкого життя, про що згадує Д. Яворницький: «...в основі характеру козака лежала завжди подвійність: то він дуже веселий, жартівливий і товариський, то він смутний, мовчазний, похмурий і недоступний» [779, с. 175].

2.3. Український субетнос на Кубані: сучасні проблеми і перспективи

Криза самоідентифікації – процес, що триває на Кубані, дедалі поглиблюючись, майже століття. У наш час ця криза виросла до серйозної проблеми, за розв'язання якої беруться, але поверхово, лише окремі кубанські історики і музиканти, тоді як вона повинна вивчатися комплексно – й істориками, і культурологами, і філологами, і етномузикознавцями Кубані та України. Пропонуємо свій варіант її розуміння і науково-теоретичного обґрунтування. Виходячи з тлумачення терміну «ідентифікація» (від лат. *identicus* – тотожний і *ficatio* – здійснювання) як позначення процесу ототожнення, прирівняння, уподібнення [552, с. 269], і терміну «самоідентифікація», відповідно, як самоототожнення, приходимо до висновку щодо наукового і побутового визначення слова «козаки». Отже, з наукової точки зору запорізько-чорноморсько-кубанські козаки – це етнічні українці, тобто частина української нації, суспільне життя якої з огляду на певні історичні, державні і політичні причини проходить за межами метрополії України. З побутової точки зору окреслюється самоназва: «козак – це козак», тобто самостійний етнос.

Цією самоназвою, якою сьогодні пишаються чи не усі верстви кубанських мешканців, робиться спроба довести, що кубанці-козаки є особливою («самобытною»), відрубною від російської і української націй етнічною спільнотою. З цього приводу бентежить довга і, на думку її автора, науково обґрунтована сентенція керівника Кубанського козачого хору В. Захарченка: «Сучасні українські фольклористи, етнографи, журналісти, не кажучи вже про політиків, часто називають кубанських козаків «українцями Кубані», які забули свою історію. Проте така псевдонаукова точка зору, яка цілком заперечує етнічну, соціальну, культурну та мовну самобутність кубанського козацтва, докорінно неправильна, тому що вона зовсім не відповідає дійсності» [191, с. 9]. Позбавивши таким чином усіх нині живущих в Україні фольклористів, етнографів, журналістів та політиків (а серед них є поважні вчені голови!) права на власну думку щодо цієї проблеми, шановний маестро настільки глобалізує свій висновок, що той втрачає сенс раніше, ніж стати діагностичним. Посила-

ючись при цьому лише на двох українських авторів радянської доби, які в 70-х рр. XX ст. досліджували питання інтернаціональних зв'язків у музичному фольклорі трьох братніх народів, що сформувалися в одній російсько-українсько-білоруській колисці, В. Захарченко ніяк не розвиває свою думку і не пропонує альтернативного наукового тлумачення дійсно серйозного питання. Натомість він дуже докладно зупиняється на доречності використання російської орфографії у виданні дуже цінного, на наш погляд, збірника пісень чорноморських козаків, особливо акцентуючи на тому, що саме російська орфографія «...дозволяє зберегти самобутній діалект розмовної і пісенної мови кубанського козацтва, не ототожнюючи її з українською чи російською мовами» [191, с. 8]. Зовсім непереконливим є такий висновок В. Захарченка: «І хоча для вивчення літературної української мови сьогодні на Кубані є всі можливості, а втім нащадки чорноморців особливого інтересу до її вивчення не виявляють» [там само]. Автор лукавить, адже на Кубані не тільки немає тих можливостей, про які він говорить, але навіть не підтримуютья (або підтримуються формально) зв'язки між крайовою державною науково-творчою установою «Кубанський козачий хор» (КДНТУ ККХ), створеною В. Захарченком, і Товариством української культури Кубані (ТУКК), яке з 1995 р. видає змістовний україномовний часопис «Вісник ТУКК».

На думку вченого секретаря ТУКК, українознавця В. Чумаченка, у кубанській політиці упродовж останніх років ігнорується український напрямок, що пояснюється бажанням місцевих чиновників, яким дуже не до вподоби тверда позиція України у відстоюванні своєї незалежності, бачити її в союзі з Росією. «Тому в Краснодарі, - пояснює В. Чумаченко, – з нетерпінням чекають остаточного розвалу України й приходу до влади комуністичного уряду. Ось тоді, говорять вони, ми й заприятелюємо з Києвом» [709, с. 4]. Твердо переконаний в тому, що більшу частину населення Краснодарського краю складають етнічні українці, п. Чумаченко останніми роками розгорнув масштабну діяльність, ставши по суті головою Північно-Кавказької школи українознавства, яка «нестримно формується прямо на очах» [там само]. Свідченням того є сотні опублікованих ним власних наукових й публіцистичних статей, з дослідження українських літературних традицій кубанського козацтва, упорядкування навчального посібника-хрестоматії з української літератури для 5–6 класів загальноосвітніх кубанських шкіл «Козак Мамай» (у співавторстві з донецьким літературознавцем В. Оліфіренком) [254]. Окрім цього, В. Чумаченко, будучи директором науково-видавничого центру і завідувачем кафедри літератури Краснодарського державного університету культури і мистецтв, спрямував діяльність членів кафедри на глибоке вивчення літературного краєзнавства. З його ініціативи і під його науковим керівництвом вийшли в світ видання, у яких містяться публікації з проблем української кубанської літератури; 20 випусків вузівського журналу «Кубань: проблемы культуры и информатизации» і декілька чисел журналу «Культурная жизнь Юга России»; в Нью-Йорку опубліковано підготовлене ним однотомне видання творів класика української літератури XIX ст. кубанця Василя Мови (Лиманського) [377], яке отримало високу оцінку в російській та зарубіжній пресі; проведено наукові конференції, присвячені діячам української та кубанської культури, зокрема «Два века кубанской литературы» (1993), «Роман и жизнь» (по роману В. Барки «Жовтий князь», 1994), «Кухаренковские чтения» (1993, 1996, 1999), «Кубанские историко-литературные чтения» (1999, 2000, 2001).

Огляд результатів науково-просвітницької діяльності прогресивного лідера кубанської україністики Віктора Чумаченка, в родоводі якого є козацькі прізвища Гололобів і Щербин, підтверджує його чітко визначену наукову й громадську позицію. Ще учнем однієї із закубанських станичних шкіл він задався питанням: «А чиїх батьків ми діти?» Коли ж

випадково знайшов на горищі підручник української мови, опублікований у 1932 р. видавництвом «Северный Кавказ» і призначений для учнів кубанських, донських та ставропольських шкіл, він напівсвідомо відчув у віршах, які поступово вивчив напам'ять, таємничу гуманітарну ауру нації, до котрої належав від народження. І ось тоді, згадує вчений, зірки на небі, що визначали його долю, «зійшлись і завмерли у закінченому порядку: я зустрівся зі своєю майбутньою професією україніста» [717, с. 20–21].

Музичній культурі Кубані не пощастило у цьому відношенні так, як літературі. На превеликий жаль, В. Г. Захарченко, талановитий і освічений музикант, хоровий маестро, організатор масштабної музичної справи на Кубані, художній керівник козачого хору, яким захоплюється увесь культурний світ, збирач, транскрибувач і видавець пісенного чорноморського і лінійного козачого фольклору, не відчув, очевидно, свого часу визначального поклику небесної зірки над своєю старокозацькою станицею, що відвела б його від світоглядної амбівалентності, яка останніми роками аж ніяк не наблизила його до первинного, українського вектору української культури, осяяного надбаною століттями національною аурою. Сказане підтверджується фактами суттєвого різночитання в змістах його статей, одна із яких була надрукована у 1989 р. в київському журналі «Народна творчість та етнографія» [185], а інша – у збірнику «Народные песни Кубани» (Краснодар, 1997) [191]. Окрім вже наведеної інформації з цієї останньої статті, вражає позиція В. Захарченка на підтримку оцінки, даної кубанським істориком М. Бондарем щодо «невдалої» українізації кубанського козацтва у 20–30-х рр. XX ст. «Це викликало стихійний протест корінного населення, – пише М. Бондар, – що підтверджується і нашими польовими матеріалами, і архівними даними...На початку 1930-х років від цієї витівки (рос. «затея»), яка не прижилася серед місцевого населення, відмовились усюди» [191, с. 12].

А ось що пише розсудливий вчений В. Чумаченко про «розукраїнізацію» Кубані, якою трагічно закінчилась «витівка» (українізація) і від якої нібито добровільно відмовились кубанці, ощасливлені поворотом своєї соціальної долі: «Розукраїнізація Кубані має свій цілком конкретний історичний зміст, а саме: повна заборона української мови в краї, населеному здебільшого українцями, одночасне закриття сотень шкіл, середніх і вищих навчальних закладів, заборона газет і журналів, спалювання українських відділів бібліотек, депортація національно орієнтованих станиць до північних країв, масові репресії проти місцевих українських діячів культури, нарешті, влаштування штучного голодомору в станицях з українським населенням, що забрав життя півтора мільйона кубанців. Ось як проводилась у нас розукраїнізація. Я вважаю її злочином проти людства. Дивно, що хтось ставиться до цього інакше» [709, с. 4].

У наведених цитатах відбились два різних ставлення до одного історичного явища, і, на відміну від першого, друге не є поодиноким: достатньо звернутись до наукової статті кубанського дослідника С. Заремби «З національно-культурного життя українців на Кубані (20–30-ті роки XX ст.)», надрукованої в українському часописі «Київська старовина» [179], та до відповідних розділів нарисів з історії українців Кубані Д. Білого «Малиновий клин» [42]. Прихильникам же першого промовистого ставлення разом з Л. Костенко хотілось би побажати перечитати казку мудрого датчанина Г. Х. Андерсена «Снігова королева» і словами цієї великої поетеси про дефект розбитого дзеркала і його уламків («скалочок»), про що йдеться у казці, метафорично освітити явище, назване нею «амнезією історичної пам'яті»: «...ті скалочки літають по світу й досі, і люди з такими скалочками в очах бачать зовсім не ту Україну. Але все це реверберації старих імперських дзеркал з облізлою вже амальгамою» [290, с. 15]. Проте, що б то не було, КДНТУ ККХ на чолі з її мистецьким (В. Захарченком) і науковим (М. Бондарем) лідерами займає чітку позицію,

що базується на думці про відрубність кубанського козацтва, як унікальної етносоціальної субетнічної спільноти, від української нації, а його традиційної культури – від культури українців і росіян.

М. І. Бондар – уродженець старокозацької кубанської станиці, історик, етнограф (з дипломами – вузівським і кандидата історичних наук – Ленінградського державного університету), довгий час працюючи фахівцем з фольклору в Краснодарському крайовому Будинку народної творчості і завідувачем фольклорного кабінету Хорового товариства, був ініціатором створення багатьох фольклорних колективів і мережі інформантів у різних поселеннях краю. Досліджуючи традиційну культуру кубанського козацтва, він сформулював такі основні етапи його соціальної та етнокультурної історії [58, с. 67–68; 60, с. 26–34]:

1) кінець XVIII – перша пол. XIX ст. – вихідні етнографічні групи: російська і українська;
2) друга пол. XIX – початок XX ст. – субетнос «кубанське козацтво»;
3) радянський період 1920–1970 рр. – етнографічна група росіян;
4) 1980–1990-ті рр. – поступове відродження статусу субетносу.

Визначивши цю періодизацію, учений пропонує власний робочий варіант моделі традиційної культури кубанського козацтва з урахуванням таких позиційних і постулатних характеристик:

1) кубанське козацтво є субетносом російського етносу;
2) формування традиційної культури субетносу відбувалось паралельно з його становленням;
3) основу цієї культури становили дві етнічні традиції в їх локальних варіантах: російська і українська;
4) упродовж першої половини XIX ст. процес формування нової, східнослов'янської у своїй основі, локальної культурної традиції відбувався шляхом уніфікації традиційної культури в масштабах російської і української етнографічних груп;
5) до другої половини XIX ст. сформувалось уніфіковане ядро традиції, що означало в основному завершення перетворення «метропольного» культурного фонду в загальнокубанський фольклорний фонд;
6) з другої половини XIX ст. починається саморозвиток нової локальної традиції, в якій зміни простежуються лише на рівні окремих компонентів і елементів;
7) до кінця XIX ст. утворився єдиний для козаків та іногородніх етносоціальний та етнокультурний простір з єдиною системою цінностей, основу якої складали православна віра, загальні риси в матеріальній та духовній культурі.

Як видно із запропонованих М. Бондарем періодизації життєдіяльності кубанського козацтва і рубрикованої моделі його традиційної культури, поетапний процес формування кубанського козацтва почався з двох вихідних етнографічних груп (етногруп), першою з яких вказується російська і другою – українська (така послідовність не є випадковою, оскільки зберігається і надалі). У даній преамбульній аргументації вченого простежується умисне й упереджене ставлення до української нації, представниками якої були не лише запорожці, що першими почали обживати і мілітарно захищати російську Чорноморію, а й частина населення Старої лінії (заселялась з 1794 р.), Лабінської (Нової) лінії (колонізувалась з 1841 р.) та Закубання (колонізувалось з 1860 р). Ось що читаємо з цього приводу у Ф. Щербини: «Чорноморці являли собою цілісну масу малоруського племені. Старі запорожці, які склали за Бугом ядро майбутнього війська, були виключно малороси. На-

ступні потім переселення у військо також відбувалися з малоруських місцевостей...Домішка сторонніх національностей у війську була тому незначною...Головну переважну масу козацтва склали малороси, які надали усьому складу життя чисто малоруський характер. Мова, звичаї, пісні та усна народна поезія, костюм, особливо жіночий, засоби ведення господарства і т. ін. – все це було малоруським» [758, с. 105]. Щодо етнічного складу Старої лінії, то Ф. Щербина відмічає: «Тут були і донці, і хоперці, і козаки колишнього Катеринославського війська, і відслужившi солдати, і великоруські та малоруські селяни. Проте економічне життя, яке вилилося в козачі форми, отримало яскраве великоруське забарвлення, з сильним общинним духом, великими родинами і переважним значенням землеробства» [758, с. 166].

Рубрикуючи наступні три етапи, М. Бондар накладає і закріплює повне табу на слова «українці» та «український». Отже, вчений розчиняє етногрупу українців як частину великого східнослов'янського етносу у новій етносоціальній спільноті «кубанське козацтво», при цьому позбавляє його станової належності, відносячи (з посиланням на авторів статті «Казачество: историко-психологический портрет» [347, с. 48]) до «квазістану» зі статусом субетносу російського етносу [58, с. 67; 60, с. 26].

Зробимо застереження щодо термінів «етнографічна група» («етногрупа») і «субетнос», які М. Бондар вживає як самостійні в історичній послідовності і, відповідно, в контексті еволютивно-регенеративних процесів такого ряду: російська і українська етногрупи – субетнос козацтво – російська етногрупа – субетнос козацтво (на етапі сучасного відродження). У російській етнографічній науці обидва терміни є синонімами. «Цими термінами, – пише Ю. Бромлей, – прийнято позначати територіальні частини етносу, які відрізняються локальними особливостями розмовної мови, культури і побуту, мають інколи самоназву і навіть подвійну самосвідомість» [63, с. 7]. Доповнимо цей вислів думкою українського етномузикознавця С. Грици: «...ендогенний стиль українського фольклору складає множина ознак, витворених нерівномірно розташованими у просторі і часі субетносами, такими, як подоляни, поліщуки, волиняни, гуцули, бойки, лемки, підлящани, подністровці, слобожани, українці Кубані та ін.» [108, с. 70]. Отже, спираючись на постулатні твердження двох видатних вчених сучасної Росії і України щодо позначення терміном «субетнос» представників різнолокальних (із закріпленими географічними назвами) частин території – як метропольної, так й іноетнічної, де мешкають українці, – виходимо на такі висновки (котрі в цілому не збігаються з концептуальними положеннями кубанського історика).

1. Термін «субетнос» (лат. префікс «суб» означає підпорядкованість) [552, с. 641] у кубансько-українському контексті відповідає словосполученню «українці Кубані», а у розгорнутому варіанті тлумачиться як «український субетнос на Кубані».

2. Термінологічне визначення М. Бондаря «субетнос російського етносу» щодо кубанського козацтва не можна вважати правильним, оскільки воно, по-перше, «грає» на користь авторам псевдонаукової теорії «козаки – нація» [див.: 538], по-друге, ним повністю ігнорується вихідний український субетнос, який нібито розчинився в потоці етногенетичних процесів (і це за сто років!), наслідком чого «стало виникнення нової етнічної спільноти – кубанське козацтво з такими ознаками, як загальна територія, наявність специфічних рис у мові й культурі, самоназва і подвійна самосвідомість» [58, с. 67].

Виникає питання, чи дійсно до початку XX ст. на кубанській землі розчинився вихідний український субетнос, коли й дотепер функціонують два рівновеликих його здобутки – мова й пісня, про що свідчать і наші цілеспрямовані експедиції в чорноморських поселеннях, і 30-тисячний пісенний фонд КДНТУ «ККХ» зі значним потенціалом саме українських пісень? Відповідь на поставлене питання може бути одна: не

зникли українці на Кубані, не розчинилися, не дивлячись на соціальні катаклізми й війни, відсутність власної держави, брак інтелігентно-інтелектуального авангарду, всупереч антилюдським репресивним діям царського, а потім більшовицького режимів, скерованих на знищення генно-кровної, історичної і духовної пам'яті нації. А не змогли зникнути тому, що на сторожі національної свідомості завжди була автохтонна українська культура, що виявлялася в різних формах мирного і воєнного життя. Одним із могутніх виявів цієї культури є народнопісенна творчість українців Кубані, яка упродовж 210-річної історії виконувала (і виконує нині) творчими силами носіїв декількох поколінь багато функцій, головними з котрих є такі:

1) *охоронна функція* – на рівні збереження прикмет національної і родової окремості (мова, системи мистецького світовідчування й музичного мислення, художньо закарбовані моменти історії і продуктивного колективного та індивідуального життя, успадковані пісні);
2) *репродукційна функція*, спрямована на відтворення усього цінного, зафіксованого колективною пам'яттю, і зумовлена підсвідомим прагненням носіїв пісенної культури підтримувати її безперервний саморух;
3) *регенераційна функція* у вигляді відбудовних процесів і форм, що спрямовані на відновлення автентичних явищ, що руйнуються внаслідок регресивних факторів, зумовлених як природним рухом історії, так і урядовими діями адміністративно-регламентаційного, заборонного та репресивного характеру; творчими силами, завдяки яким відбуваються ці регенераційні процеси, є не лише носії фольклору, а й окремі просвітителі – піклувальники духовного добробуту українців на кубанській землі [597];
4) *етична і комунікативно-виховна функція*, що базується на інтуїтивній або свідомій вірі усіх залучених до процесу творення матеріальних і духовних цінностей на кубанській землі в те, що цей процес, відбуваючись в гармонії з трансцендентальними силами, є продовженням справи Творця-Бога і конкретизується у прагненні підтримувати на належній висоті національні почуття, дух, свідомість, мораль, ідеали, людську гідність українців, здійснювати духовний зв'язок між поколіннями.

Найяскравішим засобом українського етнічного самовираження на Кубані, зокрема на території колишньої Чорноморії, є народна пісня як показник свідомості й духовної культури нації з багатотисячолітньою історією свого формування та утвердження. Це засвідчує дослідження зафіксованого народнопісенного матеріалу, здійснене нами за усіма етномузикознавчими позиціями, – як окреме, так і у зіставленні його з народнопісенним матеріалом прабатьківських земель. Результати цього дослідження (а також власне «кубанське» походження) дали нам змогу й моральне право зняти табу з теми «українці Кубані», накладене М. Бондарем. Цей кубанський історик і етнограф на підтвердження своєї ідеологеми «кубанське козацтво – це субетнос російського етносу» здійснив дослідну процедуру моделювання його традиційної культури настільки упереджено й штучно, що усі доведені ним висновки втратили контури сенсу, а сам вчений постав апологетом тих патологічних мутацій, які треба було б не захищати, а комплексно досліджувати, залучаючи до цього не лише істориків, політологів і культурологів (зокрема з України), а й (і перш за все) фахівців в галузі етномузикознавства, обізнаних в історичних та етнографічних питаннях українського пісенного фольклору. Оскільки саме в показниках загального і компаративного етномузикознавчого дослідження різножанрового кубанського пісенного матеріалу можна знайти усі ознаки багаторівневих процесів консервації, трансфор-

мації, дифузії, нашарування, новоутворення, яких набула пісенна мова українців Кубані за більш як двохсотлітній період свого функціонування.

Вивченням усього пісенного фонду і кожного з його пластів – старокозацького (запорізького), українського традиційного селянського та власне кубанського – повинна займатися наука етномузикознавство, озброєна точними сучасними методами дослідження пісенної мови і музичного мислення її творців і носіїв. Тому що, як пише С. Грица, «...йдеться не тільки про фізичне збереження – в публікаціях, фоноархівах, а й про формування та корекцію наукового погляду на фольклор як духовну цінність, його осмислення як інтегральної частини культури в органічній єдності з історією, філософією, мовою, у міждисциплінарному синтезі відтворення «фольклорної картини світу» в діалектиці загального й особистого» [108, с. 174]. Настав час для утвердження саме такого підходу до дослідження українсько-кубанського народнопісенного фонду. Свою велику, неминущого значення історичну місію здійснили ті кубанські сподвижники – історики, етнографи, краєзнавці, вчителі, юристи, регенти, поети, філологи, хормейстери, – які стояли біля джерел кубанської музичної фольклористики (етномузикознавства) [603]. На новому етапі, який починається, пріоритетною повинна стати робота етномузикознавців над дослідженням кубансько-українського народнопісенного матеріалу, транскрибованого за новою, неортодоксальною методикою письмової фіксації зразків усного функціонування, а також над створенням єдиного каталогізованого фольклорного фонду. А для цього треба налагодити продуктивні й творчі контакти з тими українськими фахівцями, які зацікавлені у збереженні та вивченні кубанської пісенної традиції як на Кубані, так і за її межами.

А ще хотілося б, щоб талановитий і допитливий дослідник традиційної культури кубанського козацтва М. Бондар і великий маестро В. Захарченко, до багатоаспектної діяльності яких можна ставитись з незмінним респектом, зрозуміли, що їх об'єктивною бідою (а не тільки виною) є національна дезорієнтованість, втрата української енергетики, аури і глибинного розуміння сенсу заштампованої «питальної» сентенції «а чиїх батьків ми діти?». Звідси адаптований (за Л. Костенко), ув'язнений і поневолений (за Ф. Ніцше) розум цих шанованих фахівців, як, очевидно, багатьох їхніх колег, а втім – більшості українців на Кубані і в самій Україні; розум, що потребує опритомлення, усвідомлення необхідності перегляду викривленої істини, абераційної (хибної) системи застарілих уявлень щодо України і українців, до яких і самі кровно-генно належать. З цього приводу «діагностично» точно й актуально звучать слова Л. Костенко: «Українці – це нація, що її віками витісняли з життя шляхом фізичного знищення, духовної експропріації, генетичних мутацій, цілеспрямованого змішування народів на її території, внаслідок чого відбулася амнезія історичної пам'яті і якісні втрати самого національного генотипу» [290, с. 15].

Наведений текст, що характеризує долю бездержавного українського етносу на своїй землі, легко екстраполюється на кубанський український субетнос, який з покоління в покоління зазнавав дії жорстокої системи обмежень і заборон своїх національних прав. «Починаючи з другої половини XVIII ст. в Україні, а згодом і на Кубані, – читаємо в статті-рецензії О. Стрижака, – поступово було заборонено...українську церкву, державу, армію, школу, літературу, театр і, нарешті.., мову та особисту свободу, прирікаючи українську націю на винародовлення й деморалізацію» [570, с. 138]. Приречені на існування в умовах таких жахливих процесів, що в науці мають назву впливів іноетнічної метрополії, українці Кубані неминуче підпадали під ці впливи, внаслідок чого поступово втрачали стародавню національну свідомість – або повністю, або з деякими залишками колишньої етнографічно-регіональної свідомості. На зміну тим втратам приходили російськодержавні орієнтири, що сприяли формуванню нової, локальної свідомості, на базі якої утворилася

регіональна система нормативів у вигляді культурних і місцевих мовних стереотипів. Наявність у цій системі корінного етнічного субстрату культури (з домінантними ознаками історичної, генетичної та мовної спорідненості з вихідним українським чинником) позначилася на творенні загального абрису культури кубанців і особливо на народнопісенній творчості українців Кубані (перш за все на території історичної Чорноморії).

Коли в кубанській культурі, зокрема в літературі (до репресивних 30-х років XX ст.) і народнопісенній творчості, переважає означений корінний етнічний субстрат, то в усвідомленні українцями Кубані власної культурно-історичної ідентичності засадничими є локальна свідомість і відповідні їй чинники регіональної системи нормативів. Так, до якого б етносу – українського чи російського – не належали мешканці чорноморських станиць, вони себе вважають кубанцями, кубанськими козаками, а дехто «перевертнями», інтуїтивно (а, може, й сором'язно) відчуваючи свою провину за незбереження коріння свого родоводу. Але при цьому більшість цих мешканців у побуті користується кубансько-українською говіркою («балакає»), цією ж говіркою (діалектною мовою) співає «свої» давні й сучасні пісні, дотримується (а зараз все найактивніше) деяких традиційних обрядових і культових свят. Ось чому таким актуальним і необхідним постає питання щодо створення умов для утвердження й державної підтримки в Краснодарському краї РФ різнорівневого українського руху – науково-дослідного, мистецького, просвітницького, шкільного, масово-інформаційного, – який започаткує природний і здоровий процес заглиблення українців Кубані у пізнання своїх коренів і етнокультурних традицій. А це відкриє їм шлях до історично правильної орієнтації і самоідентифікації щодо належності не до самостійного, козацького етносу або субетносу російського етносу, а до етнічних українців і, відповідно, чорноморсько-кубанського козацтва – до української нації. Тому що пізнання національного кореня і плекання залежної від нього рясної крони, за словами І. Мацієвського, «...єднають маргінальні спільноти з усією їх етнічною природою, заповітами предків, пульсуючим космосом вічного творення», постають могутнім енергетичним потенціалом і справжнім стимулом «для творчого самовиявлення, реалізації індивідуальних та групових креативних поривань» [365, с. 39].

Коли вважати, що довгоочікуваний процес «воскресання» української національної свідомості на Кубані почався і, хоча й повільно, але все ж рухається (про що свідчать діяльність товариства української культури Кубані та його наукового лідера В. Чумаченка, видання вже згаданого посібника-хрестоматії з української «словесності» для кубанських школярів тощо), то можна надіятись на новий, значно вищий відсотковий показник кількісного українського населення в північно-західній частині Краснодарського краю (колишній Чорноморії), який у 1926 р. доходив до відмітки 80–90%, у 1959 р. впав до 4%, а на початку 90-х рр. становив 3,9% [179, с. 96; 570, с. 139].

2.4. Українська топоніміка і антропоніміка історичної Чорноморії

Етномовним кістяком історичної Чорноморії є старокозацькі назви станиць і міст (колишніх куренів), а також прізвища українського походження, які носить частина її сучасних мешканців. Родовід назв поселень і деяких прізвищ не може не притягати дослідників своїм давнім за змістом, а іноді й незвичним для слуху росіян звуковим складом. Як відомо, етимологію і формування імен вивчає ономастика (від *грец.* – мистецтво давати імена) – галузь мовознавства, яка досліджує власні імена і диференціюється на розділи, котрі вивчають географічні назви (топонімія), назви річок та інших водних об'єктів (гідро-

німія), гір (оронімія), особових імен людей (антропонімія) і т. д. Мета нашого мовознавчого розбору – згрупувати в семантичні розряди українські топонімічні та антропонімічні дані, які маємо в своєму розпорядженні на основі проведених експедицій по запису українського народнопісенного матеріалу, а також вивчення відповідних письмових джерел.

Українська топонімія (топоніміка) станиць, міст, сіл та хуторів колишньої Чорноморії має свою історію, пов'язану з процесом обживання першими переселенцями степових просторів кубанських земель. Почавши заселяти територію своєї нової батьківщини, запорізькі козаки, хоча й пізнали трагедію знищення останнього козацького коша і вже вступили на мілітарний шлях служіння Росії і вростання в її історію, ще не втратили ідею відтворення Запорізької козацької держави в умовах специфічної природно-географічної кубанської ніші. Ось чому перші 38 куренів, які вони побудували, одержали історичні назви запорізьких куренів.

В Україні слово «курінь» у XVII ст. еволюціонувало від назви оселі козака до позначення військової одиниці, а у XVIII ст. – ще й території; імена ж запорізьким куреням надавалися за назвами тих місцевостей, звідки були родом їх козаки. Так, на землях Війська Запорізького появлялися курені з історичними українськими найменуваннями – Корсунський, Каневський, Полтавський, Стеблівський, Батуринський, Переяславський та ін. Переживши багатовікову «автохтонну» історію і закріпившись на землях кубанської Чорноморії, старокозацькі куренні назви з деякими втратами і змінами дожили до наших днів. Вони зберегли невтрачений архетип української національної історії і етномовної культури, ставши благодатним ґрунтом для мовознавчих досліджень [612]. Розглянемо джерела утворення українських топонімів тих чорноморських станиць, міст, сіл та хуторів, у яких записувались нами українські народні пісні, групуючи і рубрикуючи ці джерела у відповідні семантичні розряди.

І. Від назв українських міст, містечок, сіл.

Станиця *Батуринська* Брюховецького району (Батуринський курінь) – від назви міста Батурин, столиці козацької держави Івана Мазепи (1644–1708), гетьмана Лівобережної України з 1687 по 1708 р. Перша письмова згадка про Батурин датується 1625 р., коли на високому березі Сейма була побудована фортеця Батурин [210, с. 164]. У 1708 р. місто було повністю зруйноване військами О. Меншикова, направленими Петром І, який наказав покарати українського гетьмана, котрий зрадив його політиці й шукав шляхів для відриву України від Росії. Про жорстоку розправу над містом і 15 тисячами його мешканців, спалення гетьманського палацу та фортечних укріплень свідчать не лише дані усної і писаної історії того часу та історичний роман Р. Іваничука «Орда», але й археологічні розкопки, які неодноразово проводились, зокрема у 2001 р., що були здійснені спільно українськими і канадськими вченими [12]. У наш час Батурин – це селище міського типу Бахмацького району Чернігівської області.

Станиця *Вищестебліївська* Темрюкського району (Вищестебліївський курінь) і станиця *Старонижчестебліївська* Полтавського району (Нижчестебліївський курінь) – від назви міста Стеблів (нині селище міського типу Корсунь-Шевченківського району Черкаської області), батьківщини класика української літератури І. Нечуя-Левицького. Історія розміщеного на річці Рось стародавнього Стебліва почалась у 1036 р. зі зведення князем Ярославом оборонної фортеці для захисту південних кордонів Київської Русі. Ставши стратегічним містечком, Стеблів упродовж століть належав різним магнатам, а його мешканці брали участь в оборонних, наступальних та визвольних рухах українського козацтва. З 1648 р. Стеблів – сотенне містечко Корсунського полку, що брало участь у війнах

Б. Хмельницького, а у 1793 р. увійшло до складу Правобережної України, яка була приєднана до Росії [224, с. 397–406].

Станиця *Іркліївська* Виселківського району (Іркліївський курінь) – від українського містечка Іркліїв (у наш час – село Іркліїв Золотоніського району Черкаської області), заснованого у 1601 р. Будучи природною фортецею, що охороняла прикордонні землі Лівобережної України, Іркліїв у 1620 р. став власністю князів Вишневецьких (гілка українського княжого роду Несвицьких з Волині, що вели своє походження від турово-пінських Рюриковичів [224, с. 331]): Костянтина, який разом з трьома українськими панами довго не підкорявся Люблінській унії 1569 р. [303, с. 119], а пізніше – його нащадка князя Яреми (Єремії–Михайла, 1612–1651), котрий у війні з Б. Хмельницьким очолив найреакційніше крило польської шляхти [303, с. 346]). Чинивши опір прагненням магнатів закріпачити мешканців села, Іркліїв став одним із центрів селянських виступів, а в період війн Б. Хмельницького коли, за свідченням автора українського історичного джерела XVII ст. «Літопис Самовидця», в Україні не було чоловіка, який «або сам, або син, або його слуга не пішов би в козаки» [224, с. 715], – головним вогнищем українського козацтва. У 1649 р., коли іркліївські сотні влились у Кропив`янський полк, очолений прославленим полковником Филоном Джалалієм, Іркліїв став сотенним містечком; з кінця XVIII ст. він періодично входив до складу Київського намісництва, Малоросійської та Полтавської губерній [224, с. 716].

Станиця *Калнибольцька* Новопокровського району (Калниболоцький курінь) – від назви українського містечка Калниболото, внесеного (як такого, що належав Корсунському полку) до списків 1654 р. реєстрів Запорізького війська. Як зазначав І. Крип'якевич, відсутність згадок у військових реєстрах, складених до 1649 р., про 90 містечок Київського і Брацлавського воєводств дає можливість припустити, що більша їх частина, в тому числі Калниболото Корсунського полку, виникла в період визвольних війн Б. Хмельницького з метою зміцнення військової сили України [304, с. 196]. З 1795 р. містечко Калниболото називається Катеринополем (нині районний центр Черкаської області) [488, с. 42].

Станиця *Каневська* (Канівський курінь) – від назви українського міста Канів, нині районного, на правому березі Дніпра, у центрі Черкаської області. Перша письмова згадка про нього відноситься до 1144 р., коли київський князь Всеволод заснував на місці майбутнього містечка церкву святого Георгія, яка пізніше отримала назву Успенського собору. Щодо походження слова «канів» існує декілька гіпотез, одна з яких пояснює його як татарське позначення «ханського перевозу» і «місця крові»; народні уявлення пов'язують його з назвою птаха канюки. У середині XII ст. Канів набув важливого значення у житті Київської Русі як місто офіційних зустрічей князів з половецькими послами для ведення переговорів. У наступні століття, пов'язані з належністю Канівщини до Литви й Польщі, місто стало торговельним центром, а з XVII ст. – козачою святинею, що притягувала до себе старих запорожців, які поселялись на Чернечій горі поблизу від Канівського монастиря. 20 травня 1861 р. до Канева прибув пароплав «Кременчук» з труною Тараса Шевченка, перевезеною із Петербурга. Тут, на Чернечій горі, названою Тарасовою, з тих пір покоїться прах великого Кобзаря України [224, с. 323–337].

Станиця *Переяславська* Брюховецького району (Переяславський курінь) – від назви українського містечка Переяслав (нині районного міста Переяслав-Хмельницький Київської області; до 1943 р. – Переяслав). Вперше Переяслав згадується у 907 р. в угоді з Візантією як одне із трьох великих міст-фортець Київської Русі, що охороняли її південні кордони. Будучи ремісничо-торговельним центром Середнього Придніпров'я, він утвердився як головне місто удільного князівства, а після прийняття християнства – як центр Переяславської єпархії. Значну

роль Переяслав відіграв (разом з Каневом, Черкасами та островом Хортиця) у формуванні українського козацтва, ставши у 1648 р. адміністративно-територіальною, військовою й судовою одиницею Лівобережної України. У січні 1654 р. в Переяславі відбулася Рада, яка об'єднала Україну з Росією в одну державу [222, с. 496–515].

Станиця *Полтавська* (Полтавський курінь) – від назви українського міста Полтава (нині центра однойменної області), розташованого на правому березі р. Ворскла, лівої притоки Дніпра. Про поселення Лтава відомо з письмоих джерел 1174 р., в яких описується перемога київського князя Ігоря Святославовича над половцями. Переслідуючи половецьких ханів, князь перейшов Ворсклу і знайшов біля неї поселення Лтава (в інших джерелах того часу – Олтава), яке мало назву притоки Ворскли, де воно виникло. За часів Б. Хмельницького Полтава була однією з крупних резервних баз, а з 1648 р. – адміністративним центром Полтавського козачого полку. Важливою історичною віхою стала Полтавська битва 1709 р. періоду Північної війни 1700–1721 рр. [223, с. 68–116].

Станиця *Старовеличківська* Калінінського (Поповичівського) району (Величківський курінь) – очевидно, від назви українського села Величківка (нині Менського району Чернігівської області). Згадка про Величківку як село Менського повіту знаходимо у І. Крип'якевича, який посилається на переписну книгу 1666 р. з даними про власні млини цього чернігівського села [304, с. 169]. За однією із версій кубанського джерела [762, с. 83], свою назву Величківський курінь одержав від імені кошового отамана Івана Іваненка-Величка (1662 р.).

Станиця *Старокорсунська* міста Краснодара (Корсунський курінь) – від назви українського містечка Корсунь (нині Корсунь-Шевченківський – районний центр Черкаської області). За давніх часів староруським словом «Корсунь» називали місто Херсонес Таврійський, що на південно-західному березі Криму, засноване греками у V ст. У IX–X ст. серед мешканців міста були і слов'яни; через Херсонес (Корсунь) здійснювались економічні, політичні та культурні зв'язки Київської Русі з Візантією. У 988 р. київський князь Володимир провів успішний похід на Корсунь, через що, а також завдяки шлюбу з візантійською царівною, зміцнилися вигідні для Києва відносини і союз із Візантією. У XV ст. Херсонес (Корсунь) перестав існувати. Руїни його і зараз височать поблизу сучасного Севастополя [225, с. 14]. У період визвольних війн Б. Хмельницького на межі «Дикого поля» (на території сучасної Черкаської області) виникло козацьке містечко, назване Корсунем; разом з Каневом, Черкасами, Переяславом та Чигирином воно стало осередком запорізьких реєстрових полків [303, с. 236; 304, с. 196]. 26 травня 1648 р. під Корсунем відбулася переможна битва військ Б. Хмельницького з польською армією.

Станиця *Староминська* (Минський курінь) – від назви українського містечка Мена (в наші дні – центр Менського району Чернігівської області). Перші достовірні відомості про Мену з'явилися в історичних документах 1408 р., коли землі Чернігово-Сіверщини входили до складу Великого князівства Литовського. У 1503 р. разом із сусідніми землями Мена увійшла до складу Російської держави, а після перемир'я між Росією і Польщею (1667 р.) попала під владу Польщі, ставши володінням українського магната А. Киселя. У 1648 р. повстале населення Мени вигнало поляків, і з 1654 р. вона (Мена) згадується як сотенне містечко Ніжинського полку [210, с. 416–426].

Станиця *Уманська* (Уманський курінь) – від українського міста Умань (нині Черкаської області). У 1609 р. українські землі на межі з «Диким полем», які польська шляхта вважала безлюдними і називала Уманщиною (від назви річки Умь), були подаровані польським урядом брацлавському старості В.-О. Калиновському. Через кілька років у судовому документі 1616 р. з'явилася згадка про містечко Умань, яке незабаром виросло

в ремісниче і торговельне місто. Після перших перемог Б. Хмельницького під Жовтими Водами і Корсунем Умань стала адміністративним центром Уманського полку, а в 90-х рр. XVII ст. – сотенним містечком Брацлавського полку [224, с. 545–570].

Станиця *Крилівська* (Крилівський курінь) – від імені українського містечка Крилів на Чигиринщині (нині – село Крилів Чигиринського району Черкаської області [224, с. 670]). З 1633 р. Крилівим, як і усіма чигиринськими землями, володіли польські магнати Конецпольські.

II. Від назв, пов'язаних з історією запорізького козацтва.

Станиця *Запорізька* Темрюкського району; станиця *Отаманська* Павлівського району.

III. Від власних імен людей.

Станиця *Іванівська* Полтавського району (Іванівський курінь); село *Катеринівка* Щербинівського району; станиця *Павлівська* (центр району); станиця *Сергіївська* Коренівського району і станиця *Новосергіївська* Крилівського району (Сергіївський курінь); місто *Тимошівськ* (Тимошівський курінь) – можливо, від імені Тимофія (Тимоша) Орендаренка, який був гетьманом України у 1630–1631 та 1633–1634 рр.

IV. Від прізвищ або прізвиськ людей.

Районна станиця *Брюховецька* (Брюховецький курінь) – курінь названий в пам'ять про Івана Брюховецького (?–1668), гетьмана Лівобережної України (1663–1668), вбитого в селі Будиші на Полтавщині; станиця *Васюринська* Дінського району (Васюринський курінь, до якого був приписаний військовий суддя Антон Головатий) – очевидно, курінь отримав назву від прізвища отамана, який його заснував, свідченням чого є дані про те, що серед перших переселенців на Тамань були козак Юхим Васюра, армії поручик Степан Васюринців, диякон Федір Васюринців [762, с. 81]; станиця *Голубицька* Темрюкського району, названа на честь чорноморського козака Грицька Голубицького (1745–?), який відзначився в битвах під турецькою фортецею Березань, а після переселення на Тамань побудував біля Старого Темрюка хутір, на місці котрого з часом була заселена станиця Голубицька [762, с. 122]; станиця *Стародерев'янківська* Каневського району (Дерев'янківський курінь) – можливо, від прізвища Сакія Дерев'янка, який у 1686 р. був стародубівським війтом, а в 1687 р. – стародубівським полковим обозним [434, с. 446]; *Поповичівський* курінь (нині районна станиця Калінінська), названий в пам'ять про гетьмана Івана Самойловича (?–1690), в народі прозваного Поповичем, під час гетьмування якого (1672–1687) українська церква потрапила під владу московського патріарха (1686), а козацько-гетьманська держава була остаточно поділена між Москвою і Польщею [303, с. 353]; станиця *Рогівська* Тимошівського району (Рогівський курінь) – курінь названий на честь Івана Ріг Ждана, кошового отамана Запорізького війська часів гетьманування Івана Брюховецького [303, с. 358]; станиця *Шкуринська* (Шкуринський курінь) Кущівського району – курінь, можливо, отримав назву від прізвища осавула Шкурая, котрий у квітні 1638 р. брав участь в антипольському повстанні гетьмана Павла Павлюка (Бута), разом з яким і кількома осавулами був по-зрадницьки захоплений у замковому укріпленні під Боровицею (біля Черкас) і страчений у Варшаві [212, с. 53; 303, с. 345].

V. Від назв роду козацької військової служби або зброї козака.

Селище *Батарейка* Темрюкського району; станиця *Пластунівська* Дінського району (Пластунівський курінь) – від назви «пластуни», якою іменувалися козаки розвідувальної служби (слово «пласт» – від виразу «лежати пластом», яке є одним із багатьох його

пояснень; Ф. Щербина вважав пластунів породженням Чорноморського козачого війська); село *Шабельське* Щербинівського району – від слова «шабля».

VI. Від назв церковної посади або церковної атрибутики.

Станиця *Старотитарівська* Темрюкського району і станиця *Новотитарівська* Дінського району (Титарівський курінь) – від слів «титар» або «титарів» (син титаря); станиця *Платнирівська* Коренівського району (Платнирівський курінь) – від церковнослов'янського слова «плат» («хустка»).

VII. Від назв тварин.

Станиця *Медведівська* Тимошівського району (Ведмедівський курінь) – від слова «ведмідь»; станиця *Старомишастівська* Дінського району (Мишастівський курінь) – від слова «миша»; станиця *Коніловська* Староминського району (Коніловський курінь) – очевидно, від виразу «коней ловити».

VIII. Від назв рослин або їхніх частин.

Місто *Коренівськ* (Коренівський курінь) – від слів «корінь» або «коренитись»; станиця *Кугоєйська* Крилівського району – від слів «куга» (озерний очерет) [667, с. 333] і Єя (назва річки); станиця *Кущівська* (Кущівський курінь) – від слова «кущ»; станиця *Старонижчестебліївська* Полтавського району і станиця *Вищестебліївська* Темрюкського району – від слова «стебло» (стеблина, бадилина, бадилля).

IX. Гідронімічні назви.

Станиця *Староджереліївська* Полтавського району (Джереліївський курінь) – від слова «джерело»; станиця *Дінська* (Донський курінь) – від назви річки Дон.

X. Від визначення рельєфу або характеру поверхні.

Станиця *Должанська* Єйського району – від слів «довгий» або «довжина»; хутір *Жовті Копани* Староминського району – від слів «жовті» і «копанки» (ями для збирання води або криниці без зрубу); селище *Кучугури* Темрюкського району – від слова «кучугура» (сніговий замет); станиця *Незамаївська* Павлівського району (Незамаївський курінь) – від слова «незайманий» (цілинний, непочатий, перелоговий).

XI. «Кулінарні» назви.

Станиця *Кисляківська* Кущівського району (Кисляківський курінь) – від слова «кисляк» (кислий, кислятина, квашений, квасний); станиця *Старощербинівська* (Щербаківський курінь) – очевидно, від слова «щерба» (юшка, суп, бурда) [131, с. 208].

Розгляд чорноморських антропонімів, себто прізвищ інформантів (виконавців пісень), від яких записувався український пісенний матеріал у вищеназваних поселеннях історичної Чорноморії, дав можливість констатувати, що переважна більшість цих антропонімів має українське походження. Майже сто років тому І. Франко в науковій розвідці «Причинки до української ономастики» писав: «Імена і прозвища, якими відрізняються люди між собою, здавна признані немаловажним матеріалом як для філолога для пізнання самої структури язика, так і для історика та етнолога. Історик віднаходить у них сліди певних історичних вандрівок, колонізації, мішання народностей і боротьби соціальних класів, а етнолог слідить по ним розвій певних національних та громадських інституцій і уподобань, еволюцію родинного та громадського життя, занять, ремесел і відповідних їм звичаїв та вірувань» [689, с. 391]. Ніби продовжуючи думку класика, сучасний український

лексикограф П. Чучка, який займається дослідженням апелятивної лексики у прізвищах українців Закарпаття, зазначає: «Прізвища – це по суті наймолодший клас найменувань в українській антропонімії. Проте, як це не дивно, саме цей клас (а не імена і не прізвиська чи імена по батькові) зберігає найбільше відомостей про давній стан української лексики» [731, с. 254]. Розгляд нашого матеріалу, який містить 663 прізвища записаних нами виконавців (включаючи і дівочі прізвища співачок), підтвердив цю думку, оскільки допоміг утворити цілісну картину українського, російського та іншого прізвищетворення з лексичного боку. Окрім того, він дав такі статистичні показники: із 663 прізвищ українських – 452 (68,17%), російських (у тому числі русифікованих українських) – 157 (23,7%), польських (або полонізованих) – 36 (5,43%), інших субетносів – 18 (2,7%).

Перегляд заключних морфем усіх 452-х українських прізвищ показав, що 218 прізвищ (48,23%) закінчуються класичною українською морфемою «ко» (Бойко, Кузьменко, Обабко, Петренко, Савченко); 78 прізвищ (17,25%) – морфемами «а», «я» (Безворотня, Заворотня, Карайкоза, Лаштапега, Шкапа); 20 прізвищ (4,4%) – морфемою «ик» (Волик, Дудник, Кулик, Пидик); 12 прізвищ (2,65%) – морфемами «ак», «як» (Рак, Решетняк, Сагайдак, Чумак); 11 прізвищ (2,43%) – морфемою «ан» (Балан, Жадан, Кохан, Таран); 11 прізвищ (2,43%) – морфемою «ич» (Бабич, Бич, Олександрович, Перелович); 10 прізвищ – морфемою «ець» (Браславець, Горобець, Таранець); по 8 прізвищ – морфемами «ар», «яр», «ай» (Бондар, Грицай, Каракай, Котляр, Пахар, Шамрай).

76 українських прізвищ мають велику розмаїтість заключних морфем, таких, як «ун» (Кирпун, Корсун, Свистун), «иш» (Гавриш, Латиш), «ій» (Козій, Палій), «ук» і «юк» (Пінчук, Яцюк), «уб» (Білозуб, Скуб, Тулуб), «ло» (М'яло, Хорошайло), «ух» (Євтух), «ях» (Лях), «ів» (Антосів, Медведів) і т. д.

Коли розглядати українські прізвища за семантичними ознаками, то слід перш за все виділити з них старокозацькі запорізькі: Біловіл, Біловус, Булах, Горбоніс, Гречкосій, Карайкоза, Кочубей, Кривоніс, Кривопуск, Палій, Перебийніс, Посипай, Сагайдак, Стоноженко. У цих давніх прізвищах, носіями яких є сучасні кубанські мешканці колишньої Чорноморії, відображений старокозацький лексикон як сукупність лексем усної української мови; у ньому через образні й дотепні слова-типи набули високого ступеня індивідуалізації власні особові імена (прізвища) конкретних людей. Загальний перегляд решти українських прізвищ з точки зору семантики дозволив поділити їх на дві групи: прізвища антропонімного і біогеоценозного значення з рубрикацією семантичних розрядів, з яких складається кожна група.

І. Прізвища антропонімного значення.

1. *Прізвища, утворені від власних жіночих та чоловічих імен:* Аксюта, Антосів, Богдан, Вакуленко, Василенко, Гавриш, Гандзюк, Гордієнко, Грицай, Євтух, Зінченко, Максименко, Назаренко, Петренко, Петрусенко, Романченко, Сергієнко, Тимошенко, Хомич та ін.

2. *Прізвища, в яких відображається діяльність або професія людей:* Боднар, Верхових, Гонтар, Дудник, Коваленко, Коваль, Колесник, Колот, Корогод, Котляр, Кравець, Кучеренко, Майстренко, Овчаренко, Свистун, Сохач, Сурмач, Ткаченко, Шаповал, Швець, Чумак та ін.

3. *Прізвища з етнічними ознаками:* Баша, Колмик, Латиш, Лядська, Лях, Польщина, Турчик, Франк та ін.

4. *Прізвища з етнографічними ознаками:* Бойко, Волинко, Камчатна, Пінчук, Подоляк.

5. *Прізвища з прикметами зовнішнього вигляду людини:* Бережна, Білозуб, Білоус, Бова, Гнойова, Головатий, Калько, Каприз, Кирпа, Клочко, Корчина, Коструб, Куделя,

Мирна, Рева, Рудь, Русий, Сіробаба, Сувора, Сухоручко, Толстик, Усенко, Чорна, Шкандиба, Шумейко та ін.

6. *Прізвища з прикметами внутрішніх рис людини:* Балуда, Буйло, Ганжа, Дика, Жадан, Кохан, Люта та ін.

7. *Прізвища з анатомічними прикметами:* Горбань, Тулуб, Черевко.

8. *Прізвища з ознаками спорідненості або свояцтва:* Бабич, Братишенко, Діденко, Друженець, Нелюба, Приймак, Христюк, Шостак (шоста дитина в сім'ї).

9. *Прізвища з ознаками соціального положення людей:* Безворотня, Безщасна, Господинько, Дідух, Козак, Панченко, Поповичева, Удовенко, Черниця та ін.

10. *Прізвища з прикметами назв предметів і продуктів праці й побуту:* Байбуз, Білокриницька, Бич, Бова, Бублик, Каракай, Коба, Коврига, Колодка, Кочерга, Лупик, Медовник, М'яло, Мисак, Печена, Пиріжок та ін.

II. Прізвища біогеоценозного значення.

1. *Від назв тварин, птахів, комах та риб:* Балан, Баран, Бобрик, Буга, Волик, Голубнича, Горобець, Жук, Козій, Кулик, Лисиця, Лиско, Лузан, Медведів, Плітка (риба «плотва»), Рак, Сивокоз, Таранець, Чайка, Чешуйко, Шкапа (кінь).

2. *Від назв рослин:* Березняна, Боровик, Гарбуз, Глоба, Дерев'янко, Діброва, Древесняк, Дубина, Дубрава, Кислиця, Лут, Ревенко, Редько та ін.

3. *Від назв явищ природи:* Завірюха, Зима, Земляна, Мороз.

4. *Від назв природних речовин:* Бузун, Золотих, Кремень.

5. *Від назв природного рельєфу:* Гора, Горб, Гряда, Задорожна, Левада, Обрив, Рівна, Стешенко та ін.

Характерним для усіх названих і багатьох неназваних прізвищ є те, що їх створювачі, шукаючи не ходові, а рідкісні й найіндивідуалізованіші слова і мовні звороти для визначення власної особистої назви конкретних людей, користувалися сучасними та архаїчними лексемами як рідної мови, так й інших мов, діалектів, локальними діалектизмами тощо. При цьому кожна лексема, зазвичай, мала певне семантичне наповнення, що підтверджується даними етимологічних словників. Користуючись інформативними поясненнями конкретних словникових одиниць, зупинимось на низці прізвищ незрозумілого змістовного значення, що належать до рубрикованих семантичних розрядів обох груп.

Байбуз – можливо, від сполучника «ба» (вигук несподіванки) і слова «буза», що означає татарський хмельний напій з проса, гречки або ячменю [152, с. 115, 281]. *Балан* – білий віл, білий кінь, собака, білявий хлопець [152, с. 124]. *Балуда* – очевидно, від «балуваний», «вередливий» [152, с. 128]. *Баша* – турецький урядовець (запозичення з турецької мови) [152, с. 155]. *Бич* – палиця, частина ціпа; частина сукновального товкача [152, с. 188]. *Бова* – очевидно, від «бовван» – ідол, кумир [152, с. 218]. *Буга* – бугай (запозичено з румунської мови) [152, с. 275]. *Бузун* – низький сорт солі [152, с. 282]. *Булах* – можливо, від «булавничий» (чиновний козак, на руках якого знаходилась булава кошового отамана Запорізької Січі) [152, с. 289]. *Глоба* – зігнуте від природи дерево; залізний клин; клопіт, турбота [152, с. 527]. *Гонтар* – від «гонта» – залізний цвях для прибивання гонту (покрівельного матеріалу у вигляді дощечок) [152, с. 561]. *Жадан* – бажаний гість [153, с. 184]. *Євтух* – ім'я, запозичене через церковнослов'янську мову з грецької; походить від прикметників «щасливий, багатий», утворених від слів «добрий» і «доля» («щасливий випадок»), споріднених з ірландським «успіх» [153, с. 178]. *Каракай* – від тюркського – «короткі чоботи»; друге значення – абстрактно-іронічне «робити абияк» [153, с. 384]. *Кирик* – мала на зріст людина [153, с. 436]. *Коба* – капюшон (відлога, каптур) [667, с. 651], «бичок-пісочник» [153, с. 475]. *Колодка* – висячий замок [153,

с. 517]. *Колот* – безладний рух, гомін людей; сум'яття; стихійний вилив незадоволення; заворушення; побутові незгоди, сварки [153, с. 522–523]. *Коструб* – нечепура, патлатий [154, с. 354]. *Лузан* – від «лузавий» – кінь з круглими білими плямами; друге значення – від «лузати» – лущити, обчищати (квасолю, горіх, кукурудзу) [154, с. 301]. *Лупик* – стара зношена шапка-«лупка» у формі панчохи, у якій відгортаються поля [154, с. 309]. *Лут* – лико із липи або лози; молода липа (запозичення з польської мови) [154, с. 311]. *М'яло* – дерев'яний товкач, макогін [154, с. 548]. *Шугай* – від «шугати» (літати з шумом) [131, с. *97, 207*]. *Шульга* – лівиця (рука) [667, с. 932].

Короткий огляд топонімічних й антропонімічних назв українського походження, які носить переважна частина поселень і сучасних мешканців історичної Чорноморії, показав не лише наявність і подекуди зміст українських лексем, укорінених поза межами державної метрополії. Він певною мірою засвідчив те, що, поряд з народною пісенністю, родовід назв є достовірним джерелом при вивченні етнокультурних традицій, яке дає лінгвістичну та історичну інформацію щодо давнього і сучасного стану української мови, зафіксованих у ній особливостей матеріальної та духовної культури українців Кубані.

Висновки. У чотирьох підрозділах другого розділу висвітлюються питання, пов'язані з життєдіяльністю українського субетносу на території історичної Чорноморії. У першому підрозділі *«Ретроспективний погляд на чорноморсько-кубанського козака»* дається характеристика природно-географічної ніші історичної Чорноморії; визначаються характерні ознаки українського етносу як суперстратної групи населення, його роль в процесі відтворення в умовах природно-географічної ніші Чорноморії українських етногенетичної та природно-соціальної ніш: розглядається процес «шліфування» світогляду і національної свідомості чорноморців, пов'язаний з вузловими моментами історичного хронографу їх життєдіяльності на кубанській землі у вигляді датованого переліку російсько-урядових обмежувальних і репресивних заходів щодо козацького самоврядування (від 1797 до 1992 рр.).

У другому підрозділі *«Національна константа українсько-кубанського козацтва»* усі п'ять визначених періодів – мілітарний (1792–1864), мирний (1864–1905), лихолітній (1905–1920), радянський (1920–1991) та відроджувальний (від 1992 р.) – пов'язуються із соціально-історичними процесами, що відбувалися за участю козака як представника українського етносу та його історії і творця кубанської історії; ставиться проблема нації, по-перше, шляхом дослідної процедури створення історичного «образу» козака-запорожця як створювача української моделі козацтва з чітко визначеною ідеологією і світоглядною системою, по-друге, через заглиблення в процес руйнування соціального статусу запорожця після знищення його останнього коша і суттєвих втрат якісних ознак генотипу в умовах російсько-кубанського мілітарного буття; обгрунтовується висновок щодо традиційної етнокультури українських переселенців як національної константи, що під час мілітарного періоду кубансько-козацької історії виявилася найсильнішим механізмом пристосування до адаптаційно-впливових факторів, збереження генетичної пам'яті та національної свідомості.

У третьому підрозділі під назвою *«Український субетнос на Кубані: сучасні проблеми і перспективи»*, виявляються ознаки національної константи через пояснення причин кризи самоідентифікаці; дається критика дослідної процедури моделювання традиційної культури кубанського козацтва М. Бондарем і визначеної ним термінологічної ідеологеми *«субетнос російського етносу»* щодо українців Кубані; зроблено огляд науково-просвітницької діяльності прогресивного лідера кубанської україністики В. Чумаченка; висвітлюється наукове тлумачення словосполучення *«український субетнос на Кубані»*, який

не розчинився в потоці етногенетичних процесів завдяки функціонуванню таких етнічних показників, як мова і народна пісня; наголошується думка щодо пріоритету на сучасному етапі роботи етномузикознавця над дослідженням українсько-кубанських народних пісень.

У четвертому підрозділі *«Українська топоніміка і антропоніміка історичної Чорноморії»* визначаються найбільш сталі ознаки національної константи у збережених українських топонімах старокозацьких чорноморських станиць, міст, сіл та хуторів (через рубрикацію джерел утворення їх назв у вигляді відповідних семантичних розрядів) і антропонімів, носіями яких є виконавці записаних пісень (через перегляд 663-х прізвищ, з яких 452 є українського походження, і аналіз цих останніх за семантичними ознаками та зведенням їх у групи антропонімного і біогеоценозного значення).

Розділ третій

УКРАЇНСЬКО-КУБАНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ЕПОС

3.1. Історичні пісні

Трагічна історія запорізько-чорноморсько-кубанського козацтва закарбувалася в історичних піснях, які збереглися генетичною пам'яттю багатьох поколінь неписаними художніми документами реальних минулих подій, воєнних катаклізмів, класових протистоянь, соціальних перетворень, що відбувалися протягом століть в Україні і на Кубані. Історичні пісні українців Кубані є унікальним явищем уже тому, що не загинули в умовах багатовікової драматичної боротьби козацтва проти зловорожого наступу російського царату на його права, розтоптування національної гідності, руйнування сімей і гублення душ, масових репресій та геноциду, що коїлися за часів страхіття «організованого розкозачування й розкуркулювання» під більшовицьким гаслом «казачество надо уничтожить поголовно» [39].

Десятки історичних образів і долей, ремінісценції з життя незабутніх героїв, настрої горя, суму чи радості – усе це і багато чого іншого несуть в собі історичні пісні українських кубанців. У цих піснях збереглася пам'ять про перших козаків-запорожців з оселедцями, які прийшли на кубанські землі з місіанською ідеєю створення вільної й справедливої держави з поновленими січовими традиціями життєдіяльності; про покинуту батьківську Україну, її славу і волю; про персоніфіковану козацьку долю, що «вже літ більш двісті» знемагає «під московським караулом у неволі, у тюрмі», та нерозумного й нещасного гетьмана Богдана, скутого імперськими кайданами; про зелене українське поле «круг містечка Берестечка», зчорніле від козацької крові; про «зажурену Кубань», де гине слава козацька і ростуть та й вмирають нехрещеними її діти; про чорну хмару, що нависла над чорноморцями, гнаними «за Кубань жити»; про славного пана отамана, якого народ молодий опускає «у сиру землю глибоко»; про скорботний, по-лицарськи величний церемоніал поховання улюбленого національного поета Тараса Шевченка, могутню пісню якого Україна «вовік не забуде»; про розлогу й веселу доріженьку, де козаки йдуть, «як орли гудуть», шукаючи провідного отамана для себе і свого знедоленого народу; про славного козака Миколу Рябовола, який загинув від рук денікінців, захищаючи незалежність свого народу, і за яким плаче «вся Кубань рідна»...

За двовіковий період свого існування на Кубані українські історичні пісні зазнали багато втрат: у XIX ст. – під час «найбільшого політичного приниження України» [536, с. 39],

коли царський уряд ламав саму історичну сутність волелюбного українського козацтва, і у XX ст. – за найсуворіших заборон співати пісні про історичне минуле, що встановив новий режим після двох десятиліть жорстоких протистоянь і класових битв. І протягом багатьох років звучали на клубних сценах станиць Краснодарського краю пісні жартівливі, танцювальні, про кохання та щасливе колгоспне життя. Разом з талановитими виконавцями і знавцями унікальних зразків козацького пісенного фольклору пішли з життя їхні пісні, деякі з них – назавжди, а ті, що таємно усним шляхом передавалися дітям і онукам, залишились у пам'яті окремих літніх людей. Про це свідчать десятки «репресованих» історичних пісень і їх варіантів, зібраних нами у старокозацьких поселеннях колишньої Чорноморії. Отже, звернімося до історичних пісень українців Кубані, які зараз переживають болісний процес свого повернення до нових поколінь кубанців.

Пісня-гімн **«Ще не вмерла Україна»** була записана у семи станицях. Факт сам по собі унікальний. Адже текст гімну, створений у 1862 р. на Наддніпрянській Україні етнографом П. Чубинським (1839–1888), більше 120 років викликав панічний страх у владних державних режимів. Музику до нього пізніше написав галицький композитор Михайло Вербицький (1815–1870), і саме на Галичині, відділеній від України кордонами, пісня стала національним гімном. На Кубані творцями і охоронцями неповторних, самобутніх варіантів української пісні-гімну стали безіменні народні співаки-станичники, які понад століття передавали її із уст в уста в умовах найсуворішої заборони. Соціально-політичні події кінця 80 – поч. 90-х рр. XX ст. відродили пісню, і ще до того, як стати Державним гімном України, вона прозвучала у Києві 9 березня 1990 р. біля пам'ятника Т. Г. Шевченку у виконанні Кубанського козачого хору під орудою В. Захарченка, в день вручення йому державної премії України ім. Т. Г. Шевченка [480, с. 5]. Прозвучала у тому самобутньому виконанні, яке завжди буде відрізняти кубанський «усний» варіант цієї пісні від українського писемного зразка, засвідчуючи про довгі роки її нелегального існування серед козаків-кубанців.

Зафіксовані сім варіантів пісні-гімну «Ще не вмерла Україна», маючи однотипові віршову структуру (з моделлю 446) і музичну форму (АВВ), характер мелодико-ритмічного руху, зумовлений певною опорою на інваріантну модель музично-поетичного першоджерела, відрізняються один від одного активністю оспіваної в них героїки, яка визначається індивідуальною виконавською стилістикою. У залежності від темпового позначення (♩ = 48; 60; 72; 80; 144) багатоголоса музична фактура гімну (мішана дво-, три-, чотириголоса з опорою на функціональне гомофонно-гармонічне мислення) стає зразком то шляхетної й мудрої стриманості (ст. Уманська, Старомишастівська), то епічної піднесеності (ст. Переяславська, Старолеушківська, Васюринська), то героїко-тріумфальної маршовості (обидва варіанти із ст. Сергіївська). Усі варіанти поєднують: віршова модель, трирядкова музична форма (з повтором другого рядка), один мелодичний тип (мелотип), тимчасова паралельна мінoро-мажорна змінність в межах трихордових, тетрахордових, пентахордових та гексахордових ладових структур (з субквартою і високою або натуральною субсекундою), мішана фактура (підголосково-поліфонічне, стрічкове та акордово-гармонічне двоголосся – два варіанти; підголосково-поліфонічне двоголосся з вкрапленнями триголосся кантового типу – три зразки; підголосково-поліфонічне двоголосся з моментами акордово-гармонічного три-, чотириголосся – два зразки). Аналіз поетичних текстів усіх варіантів показав, що три (старомишастівський і обидва старосергіївські) мають по три куплети з текстами слів П. Чубинського; три варіанти – по чотири куплети з текстами-контамінаціями: у переяславському третій куплет і в уманському другий і третій співаються на початкові чотири строфи з поеми Т. Шевченка «Іван Підкова», а другий-четвертий

куплети старолеушківського варіанту – на слова з шевченківської поеми «Тарасова ніч»; у шестикуплетному зразку зі ст. Васюринська контамінуються тексти з трьох джерел – П. Чубинського (перший-третій куплети), поем «Іван Підкова» (четвертий куплет) і «Тарасова ніч» (п'ятий-шостий куплети). Отже, фрагменти із трьох поетичних першоджерел, зміст яких пов'язаний з героїчним козацьким минулим України, трагічною «руїною» і вірою у краще майбутнє, органічно закарбувалися в пам'яті тих невідомих носіїв старокозацького пісенного фольклору, що донесли до наших днів «репресовану» пісню-гімн в її високохудожніх кубанських регіональних музично-поетичних зразках.

У дев'яти варіантах пісні із заголовними шевченківськими (з поеми «Тарасова ніч») словами **«Встає хмара з-за лиману»** («вийшла», «зійшла», «чорна», «одна») йдеться про зажурену батьківщину (у трьох зразках – Україну, у шести – «Кубань рідну»), у якій «виростають нехрещені козацькі діти». У поетичних текстах більшості варіантів (семи) немає суттєвих відхилень від першоджерела. А ось два варіанти (ст. Троїцька і Староджереліївська) мають контаміновані віршові тексти: перший поєднує чотиривірш із «Тарасової ночі» (перший куплет) і текст двох куплетів історичної пісні про чорноморців, що йдуть «за Кубань жити» (з аналогічною моделлю віршової структури); другий варіант містить тексти двох куплетів із «Тарасової ночі» і двох – з пісні-гімну «Ще й не вмерла Україна» (другий куплет і приспів). При цьому пісня зі ст. Троїцька «тримається» одного з мелотипів, що відповідає декільком варіантам пісенного зразка на слова Т. Шевченка, тоді як староджереліївський варіант («Вийшла хмара з-за лиману») цілком пориває з будь-яким мелотипом пісні на шевченківський текст і входе у «мезальянс» з мелотипом пісні-гімну «Ще й не вмерла Україна», утворюючи ще один, дуже цікавий, індивідуалізований варіант цієї гімнічної пісні (уникаючи слів першого куплету «Ще не вмерла Україна»). Більше того, пісня «Вийшла хмара...» із ст. Старолеушківська «пристосовує» усі чотири куплети зі словами із поеми «Тарасова ніч» до мелотипу гімнічної пісні «Ще й не вмерла...», з незначними фактурними змінами, повторюючи варіант пісні-гімну своєї станиці. Отже, по суті ми маємо ще два кубанських варіанти українського гімну в «мезальянсі» з «чужими» або дещо «прихованими» віршовими текстами, що наводить на думку про факт тактичного прийому, яким, очевидно, колись користувалися безіменні виконавці, бажаючи врятувати «репресовану» пісню від втрати в часі й просторі. І все ж, виходячи із заголовних слів, відносимо обидва варіанти до пісні «Вийшла хмара з-за лиману» і відзначаємо наявність в музичних текстах дев'яти її зразків двох варіативних мелотипів (МТ): МТА (два варіанти пісні «Ще й не вмерла...» – ст. Старолеушківська і Староджереліївська), МТВ (три варіанти близької інтонаційно-мелодичної спорідненості – ст. Троїцька, Отаманська, хутір Левченка), $МТВ_1$ (три варіанти віддаленої спорідненості – ст. Сергіївська, Старотитарівська, Медведівська), $МТВ_2$ (варіант далекої спорідненості – ст. Іркліївська). Показниками, що поєднують усі пісенні зразки, є: модель віршової структури (446), трирядкова (з повтором другого рядка) музична форма (АВВ), тимчасова паралельна мінoро-мажорна ладова змінність, мішана фактура, в якій чергуються стрічковий, унісонно-гетерофонічний, підголосково-поліфонічний та акордово-гармонічний види двоголосся (з епізодичним включенням акордового триголосся), сувора епіка кантиленного інтонування. Слухаючи пісню у кожному варіантному виконанні, не можна не захопитися колективною пам'яттю людей, які зуміли за страшних часів боротьби більшовиків з релігією і знищення храмів не тільки зберегти її, а й творчо, свідомо індивідуалізувати кожний локальний зразок, щоб з гордістю і простодушною переконаністю запевняти фольклористів, які їх записують, що в їхніх станицях цю пісню співають «так, як ніде».

Ціла низка історичних пісень пов'язана з темою переселення частини чорноморців після закінчення Кавказької війни за Кубань на завойовані землі, що було сприйнято трагічно. Про це йдеться у семи варіантах пісні **«Зажурились чорноморці»**. У двох варіантах (ст. Полтавська, селище Приморське) останній куплет містить інформацію, що потребує пояснення:

Бодай тобі, Кухаренко, так добре служити, гей-гей,
Як нам, бідним чорноморцям, за Кубанню жити.

Кухаренко Яків Герасимович (1799–1862), про якого згадується в пісні, прославився не лише як один з останніх наказних отаманів Чорноморського козацького війська, а й як яскрава фігура серед громадських і літературних діячів Кубані XIX ст. Готуючи план переселення козаків декількох чорноморських станиць, військовий уряд у 1861 р. призначив Я. Кухаренка керівником цієї непопулярної серед офіцерів і козаків-ветеранів колонізаційної акції. 19 вересня 1862 р. по дорозі до Ставрополя, куди Кухаренко їхав, за накакзом командуючого, він був схоплений загоном горців-абадзехів і невдовзі помер у полоні від отриманих ран [715; 597, с. 254–255]. Попри те, що зі згаданої причини авторитет Кухаренка був підірваний, його загибель «оплакував» весь край, про що йдеться в історичній пісні «У п'ятницю на базарі», вміщеній у збірці Я. Бігдая «Песни кубанских казаков»:

У п'ятницю на базарі всі заговорили,
Що старого Кухаренка взяли й полонили...
Затужили чорноморці: «Ой Боже, наш Боже,
Ой хто тепер у пригоді нам, бідним, поможе?» [46, с. 41]

Пісня «Зажурились чорноморці» (варіанти назв: «Чорна хмара наступає», «Чорна хмара за лиманом») належить, як і попередня, до кубанської народної піснетворчості. Кожний із семи варіантів – це зразок, у якому з різною силою прояву епіки або стриманої лірики постає картина горя людей, які під дрібним дощем і навислою над ними чорною хмарою йдуть поруч із запряженими у вози волами, назавжди покидаючи рідну Чорноморію, щоб «за Кубанню жити». І знову знаходимо в текстах цих пісенних варіантів знайомі засоби музично-поетичного втілення: модель віршової структури (446), музичну форму (АВВ), тимчасову паралельну (а ще й плагальну) мінoро-мажорну ладову змінність, мішану дво-, триголосу фактуру. Але при цьому – які різні художні результати, яка яскрава самодостатність у кожному творі з однією темою, одним поетичним образом! Музичний матеріал пісенних зразків представлений п'ятьма мелотипами: МТА, $МТА_1$, $МТА_2$ – ст. Уманська, Полтавська, селище Приморське; МТВ – ст. Дінська; МТС – ст. Камишевацька; МТД – ст. Рогівська; МТЕ – ст. Старолеушківська. Цей останній, старолеушківський зразок є трансформованим варіантом МТА пісні «Встає хмара з-за лиману». Його аскетична і строга монодія розгортається в межах міноронатурального октахорду і звучить – як рідкісний приклад одноосібного співу – у виконанні народної співачки Клюйко М. Ю. (1915 р. н.). Із трьох варіантів МТА найархаїчнішим є полтавський, що підтверджується прозорістю фактури (переважно унісонно-гетерофонічної з елементами дво-, триголосої квінтакордовості) і відносно вузьким амбітусом, який ніби «з трудом» виборює звуковий простір міноронатуральної діатоніки (з субсекундою) в системі пента-, гекса- та гептахордових звукорядів. Прозорою можна вважати музичну фактуру приморського варіанту, і хоча в його звуковому «просторі» немає «завойованих» вершин, сміливо протиставляються (у вигляді фригійського звороту) натуральний і гармонічний види мінорного октахорду. В уманському варіанті, записаному від потужного чоловічого гурту, ті самі характеристики набувають масштабнішого значення, внаслідок чого пісня, в фактурі якої чергуються підголосково-поліфонічне двоголосся і акордово-гармонічне триголосся (переважно кантово-

го типу), звучить як колективна мужня чоловіча мелосповідь на тему трагічного епізоду з козацької історії. Не менш масштабно й велично звучить пісенний варіант із ст. Рогівська, головними прикметами якого є неодноразове розспівування низхідних мелопоспівок, плагальноладове зміщення опорних тонів, моменти акордово-гармонічного триголосся з опорою на остинатно-бурдонному субквартовому звуці. Ліризована декламаційність, «скромна» фактура (переважно із паралельно-терцієвих втор), ладові структури неширокого діапазону – такими є основні характеристики пісенних варіантів із ст. Дінська (МТВ) і Камишевацька (МТС).

Значна група пісень присвячена окремим подіям української та кубанської історії. Одна з пісень цієї групи – **«Ой чого ти почорніло, зеленеє поле?»** (на сл. Т. Шевченка), зафіксована у шести варіантах, – розповідає про найтрагічнішу в історії козачої України битву, відому під назвою Берестецька, що відбулася 30 червня 1651 р. на полях сіл Острів, Пляшева, Солонів і Митниця (теперішнього Радевилівського району Рівненської області) між 100-тисячним козачо-селянським військом Б. Хмельницького і 150-тисячною польсько-шляхетською армією короля Яна II Казимира. У цій битві полякам вперше вдалося здобути перемогу над військом Хмельницького, підступно зрадженого союзниками-татарами. Загін із 300 козаків, який не зміг вийти з оточення, але зупинив польські війська, загинув у нерівному бою, відмовившись від пропозиції здатися ворогові. Цим героям-козакам, від крові яких «почорніло зеленеє поле», вкрите «круг містечка Берестечка на чотири милі» молодими тілами загиблих, і присвячена прекрасна кубанська пісня-реквієм. Скорботна епіка мелодії, інтонаційно спорідненої в кожному з варіантів, посилюється то речитативно-хоральною манерою голосоведення (ст. Павлівська, Переяславська, Васюринська), то низхідною плинністю мелопоспівок (ст. Уманська, Челбаська, Староджереліївська). Порівняння віршових текстів усіх варіантів як між собою, так і з п'ятистрофною поезією Т. Шевченка, показує, що у чотирьох пісенних зразках відсутній п'ятий і в двох – четвертий і п'ятий куплети: окрім цього, у четвертому куплеті челбаського варіанту текст замінений на фрагмент з поезії Шевченка «Ой не п'ються пива-меди». Віршова структура шевченківської поезії (446), трирядкова музична форма (АВВ), тимчасові зміщення опорних тонів міноро-ладових структур в бік плагальності або мажорності (VI, III ступені), мішана фактура у вигляді стрічкового й підголосково-поліфонічного двоголосся з епізодами акордового триголосся, різні рівні мелодичної спорідненості – усі ці ознаки спільного характеру властиві даній багатоваріантній пісні. І все ж, кожний її варіант – це самостійний художній твір, у якому яскраво індивідуалізована кожна мелопоспівка – ритмічно, темпово, фактурно, теситурно, а також на рівні виявлення художньо-виконавської стилістики. Розбір музичного матеріалу виявляє найбільшу мелодичну самостійність зачинів, з яких зачини лише васюринського і уманського варіантів належать до одного мелотипу (МТА), тоді як зачин староджереліївського зразка ($МТВ_1$) є варіаційним, на рівні віддаленої мелодичної спорідненості, повторенням зачину челбаського варіанту (МТВ), а два інші зачини – самостійними мелотипами: МТС (ст. Переяславська) і МТД (ст. Павлівська). Другий пісенний рядок, а також третій (який повторює другий), маючи один мелодичний матеріал, по-різному трансформують його, презентуючи таким чином шість художньо самостійних побудов, кожна з яких спирається на логіку головне триголосого акордово-гармонічного (ст. Уманська, Васюринська) або двоголосого підголосково-поліфонічного з елементами триголосся (чотири варіанти) мислення. «Наповненість» трьох рядків музичної форми має такі схематичні позначення (де «тр» означає – трансформований): АВВ (ст. Васюринська), $АВ_{тр}В_{тр}$ (ст. Уманська), $СВ_{тр1}В_{тр1}$ (ст. Челбаська), $СВ_{тр2}В_{тр3}$ (ст. Староджереліївська), $DВ_{тр4}В_{тр4}$ (ст. Переяславська),$ЕВ_{тр5}В_{тр5s}$ (ст. Павлівська).

«Ой ти, Мороз, Морозеньку» – відома в Україні у багатьох варіантах історична пісня про улюбленого полковника Запорізького козацтва Нестора Морозенка, по-зрадницькому вбитого поляками 6 липня 1649 р. Кожний із трьох записаних кубанських зразків пісні – достатньо індивідуалізований і по-своєму цікавий засобами мелодичного розгортання і характерними для кубанських історичних пісень прийомами голосоведення. Проте у їх порівнянні приваблює інше: варіанти пісні із ст. Березанська і Полтавська, територіально далеких одна від одної, споріднені (мажорний лад, бадьоро-широкий характер мелодичного руху, певна інтонаційна спільність), тоді як твір із ст. Старонижчестебліївська, що сусідує з Полтавською, їм контрастує – і мінорним колоритом, і елегійним мелосом, і «скромнішою» фактурою. Коли продовжити порівняння, але на рівні віршових текстів, то слід визначити полтавський семикуплетний зразок найбільш цільним, що за сприйняттям наближається до думи зі стисло викладеним текстом героїчного змісту. Цей текст, зі структурою шевченківської строфи (446) і музичною формою (ABB), споріднений з текстом староджереліївського варіанту, але музичне втілення і того, й іншого є різним: у другому випадку воно значно більше відповідає словам про плач усієї України за своїм загиблим «славним козаком». Але той самий полтавський варіант, що відрізняється від березанського віршовою структурою (яка складається з гетерометричних рядків, що змінюються у кожному куплеті) і дещо іншим змістом поетичного тексту, подібний до нього за викладом музичного матеріалу другого-третього рядків. Отже, із трьох зразків пісні виявляються два споріднених варіанти одного мелотипу (МТА – ст. Полтавська, $МТА_1$ – ст. Березанська) і один самостійний мелотип (МТВ – ст. Старонижчестебліївська) з таким позначенням музичного матеріалу відповідно до кожного із трьох трирядкових композиційних побудов: (ABB), (CB_1B_1), (DEE).

Історичний факт, що змінив долю тисяч «вірних» козаків-запорожців, закарбувався в пісні речитативно-думного характеру **«А в 1791 році»**, виконану народними співачками із ст. Васюринська Волошиною Л. С. (1948 р. н.) і Гандзюк Н. О. (1933 р. н.). Характерно, що пісня значно відрізняється від відомого, письмово зафіксованого варіанту, який увійшов до розробленого у 1920 р. М. Леонтовичем музично-педагогічного збірника «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» [332, с. 73–74]. З порівняння кубанського й збірникового зразків виявляється, що їх поетичні тексти подібні, тоді як кубанський музичний зразок є стислішим і мелодизованим, і саме це «переводить» його із жанру дум до жанру історичних пісень. А ось у виконанні бандуриста В. Петерила (с-ще Пашківське м. Краснодар) цей твір, записаний нами в ст. Тамань 25 серпня 1992 р. на одному з концертних майданчиків під час святкування 200-річчя від дня першого переселення запорожців на Кубань, був справжньою думою, інтонаційно близькою до пісенного васюринського варіанту, що говорить про вірогідне кубанське походження обох зразків. Можливо, ця пісня була першою, створеною запорожцями на Кубані, і саме вона започаткувала функціонування територіально нового шару української народної культури зі стислою назвою «кубанські пісні». Щодо васюринської пісні, то вона має такі етномузикознавчі позиції: тонічний вірш з асиметричною віршовою структурою, характерною для українських дум; наскрізна музична форма з повтором третього рядка (ABCC); ладова структура з ознаками триярусного інтонування (навколо трьох ладових устоїв), ефектом тимчасових ладових змін (великосекундової і квартової), що вказує на старовинність наспіву, і остаточної «перемоги» великосекундової мажоро-мінорної ладової змінності; мішана фактура, у якій чергуються унісонно-гетерофонічний, стрічковий (паралельними терціями і октавами) та підголосково-поліфонічний види двоголосся.

Волинський князь Дмитро Вишневецький (Байдою) (?–1564), який став першим козацьким гетьманом і якому приписується заснування Січі на Запоріжжі, укрив себе невмирущою славою, захищаючи слов'янські землі від нападів татар, а в боротьбі з турками став їхнім запеклим ворогом. В Україні народ склав про нього пісню **«Байда»**, в основу сюжету якої покладена історія про те, як гетьман, потрапивши у турецький полон, за наказом султана Османської імперії був почеплений за ребро на гачок і провисів на ньому три дні і три ночі, посилаючи прокльони самому пророку. Чоловічий фольклорний гурт ст. Уманська виконанням кубанського варіанту відомої української пісні створює могутній образ героя, який перед обличчям смерті не скорився грізному володареві. Ізометрична трирядкова строфа із двосегментних віршів поєднується з музичною формою (ABB_1) і розгортається засобами прозорої унісонно-гетерофонічної двоголосої та акордово-гармонічної триголосої фактури, у якій логічно чергуються рухлива лініарність і компактно вибудована гармонічна вертикаль з протяжливою мелодією верхнього голосу, у кожній поспівці котрої ясно вираженими є каденційне «спрямування» і цезурування на опорних тонах, що утворює навіть в монодичних поспівках зачину відчуття акордової основи звучання.

Певна група історичних пісень присвячена темі боротьби уряду проти козацтва. Перш за все, це сім варіантів пісні про Б. Хмельницького **«А вже літ більш двісті»**. Семантичний розгляд усіх варіантів з наступним порівнянням їх з піснею тієї самої назви, вміщеною вперше у «Літературно-науковому віснику» (1901 р., кн. IV), а трохи пізніше – в «Українсько-руському співаннику» О. Нижанковського [417, с. 77–78], показав, що в основі пісенного сюжету усіх зразків лежить символічний діалог між козаком, який «вже літ більш двісті...у неволі», і козачою долею, котру козак викликає із дніпрової води, благаючи визволити його «із біди». У віршових текстах чотирьох кубанських варіантів, як і у збірниковому тексті, йдеться про відповідь долі щодо неможливості визволення козака, оскільки вона сама знаходиться «в неволі...у ярмі, під московським караулом у тюрмі», а разом з нею, «в тюрмі й кайданах», сидить «нещасний...нерозумний гетьмане Богдане». Заключні слова долі: «Гей, ти, Богдане, гетьмане, запродав ти Україну і мене», що є в збірці О. Нижанківського, відсутні в кубанських варіантах, але три з них мають спільний зі збірниковим текст – як продовження діалогу, котрим козак закликається кинути плуг, «узяти ніж» і йти на «воріженька», що його гнобить. Створення української пісні з таким гострим соціально-історичним змістом, судячи з двохсотлітнього періоду, що минув від року підписання Переяславської угоди (про що йдеться у заголовному рядку пісні), належить, очевидно, до 60-х років XIX ст. Таке припущення підтверджується даними біографії українського письменника і етнографа Анатолія Свидницького (1834–1871), який ще за студентських років записував зразки народної творчості на своєму рідному Вінницькому Поділлі. Серед різножанрових пісень, зібраних ним в Гайсинському повіті, є історична пісня «Про гетьмана Богдана» («Уже літ більш двісті, як козак в неволі»), повний текст якої подається в статті В. Качкана «Фольклоризм Анатолія Свидницького» [236, с. 20–21]. Дозволимо ще одне припущення щодо тексту пісні, наведеного у згаданій збірці О. Нижанківського, авторство якого (у вигляді обробленої народної пісні), вірогідно, належить саме А. Свидницькому. Це засвідчують не лише вказівка на джерело, з якого узята пісня («Літературно-науковий вісник»), а й невелика стаття І. Франка «Анатоль Патрикійович Свидницький», де є така інформація: «З його українських творів дійшли до нас ще три поезії, з котрих дві, мов іронією долі, стались майже народними піснями. Се звісні у нас в Галичині: «Вже більше літ двісті, як козак в неволі» і «В полі доля стояла» [687, с. 8]. Отже, створена у 60-х роках XIX ст. і невдовзі поширена в Галичині, а потім і по всій

Україні пісня «А вже літ більш двісті» (з напівнародним поетичним і народним музичним текстами) з часом була «завезена» в Чорноморію і стала надзвичайно популярною серед кубанського козацтва. При цьому в пам'яті носіїв пісенного фольклору зафіксувався один мелотип пісні, який самобутньо трансформувався як творчими зусиллями окремих талановитих співаків, так і в гуртовому виконанні. У семи зафіксованих нами різнолокальних варіантах мелоінтонування тексту, в якому відбилися біль і непокора, відчай і протест, сум і надія багатьох поколінь поневоленого українського козацтва, вражає силою глибинних, але стриманих емоцій, що проявляються через «карбовану» побудову енергійних мелопоспівок з «довгими» цезурами, темпо-ритмічними, фактурними та епізодичними паралельними мінороміжорними змінами. Окремо зупинимося на монодичному варіанті пісні, записаному в ст. Старокорсунська (Совєтський округ Краснодара) від талановитої народної співачки Дем'яненко О. Я. (1911 р. н.), яка перейняла багато старокозацьких пісень від своєї мами, померлої у голодному 1933 р. В її приглушено-стишеному виконанні пісня прозвучала натхненно й шляхетно, схвилювала інтонаційно складною, бездоганно чистою, з елементами голосіння кантиленою, викликала високі почуття гордості за нескорений і талановитий козачий рід, представницею якого є Ольга Яківна, та за неї – просту літню трудівницю-станичницю, котра у свої нелегко прожиті 83 роки змогла надзвичайно зворушливо і художньо відтворити голосом старовинної пісні невмирущий біль самої Історії. Додамо, що мелотип пісні у виконанні О. Я. Дем'яненко належить до трансформованого ($МТА_{тр}$), усі інші мелотипи є варіабельними: МТА – ст. Васюринська, $МТА_1$ – ст. Камишевацька, $МТА_2$ – ст. Платнирівська, $МТА_3$ – ст. Дінська, $МТА_4$ – ст. Уманська, $МТА_5$ – ст. Челбаська.

«Зібралися всі бурлаки» (ст. Кисляківська, Голубицька, Сергіївська, Павлівська, Уманська) та **«Наш орел під облаками»** (селище Приморське) – одномелотипні пісенні варіанти, які поєднуються сюжетною тематикою, віршовою структурою (446), музичною формою (АВВ), принципом розгортання мелопоспівок на рівні інтонаційно-ритмічної варіативності. З одного боку, в цих піснях – сум за запорізькою вольницею і осуд царських дій, скерованих на знищення Січі:

Ой, цариця Катерина, що ж ти наробила?
Степ широкий, край веселий та й занапастила...
Панам землю подарила, нас осиротила,
Та й ще нами, козаками, Дунай загатила...

З іншого боку, в пісенних текстах оспівується і рішучий намір обживатися на нових землях:

Ой годі нам журитися, пора перестати.
Хліба рости, жупан шити ще й рибу ловити...
З дівчатами жартувати, мед-горілку пити...

Ці три останні рядки, які зробили пісню улюбленою серед козаків Кубані і відомою в багатьох фольклорних зразках, є переспівом тексту із гімну, складеного А. Головатим, який був головним ініціатором відродження Запорізької Січі на новій землі. Як пише В. Чумаченко, у кубанській «...літературній історії є абсолютно точна дата відліку: 10 серпня 1792 р. У цей пам'ятний день чорноморський суддя Антон Головатий створив на балці Красній, поблизу Дніпра, свій знаменитий гімн «Ой годі нам журитися», від якого і єсть-пішла кубанська література. У цій пісні останній «лицар» Запорізької Січі виносить подяку за надані війську «хліб, сіль і грамоти», а також територію, де козакам «доведеться віднині...жить, вірно служить, границю держати.., рибу ловить, горілку пить.., хліба робити» [315, с. 3]. Спокійна, велична, мажорного нахилу мелодія пісні в кожному із шести варіантів то поєднується з підголоском, утворюючи разом з ним прозору двоголосу фактуру

поліфонічного складу, то звучить в умовах хоральної акордово-гармонічної, з елементами домінантової бурдонності вертикалі.

У п'яти варіантах української пісні **«Ой що ж воно та й за чорний ворон»**, яку дуже полюбляють кубанці, оспівується безіменний герой-бурлака (отаман), на поховання якого скликаються «панове-хлопці і весь народ молодий». Сувора урочистість скорботи і стримана мужність слів адекватні широкій, як «чистоє поле», мелодії з виразними підголосками, що її підтримують, і могутньому виконанню, котре підтверджує незламну силу духу сучасних станичних інтерпретаторів старокозацької української пісні. Належачи до одного мелотипу (аналог якому є в одній із збірок обробок українських народних пісень М. Лисенка [338, с. 51]), а також ототожнюючись між собою через гетерометричну віршову строфу, музичну форму (АВВ), фактуру (стрічкове та підголосково-поліфонічне двоголосся з моментами акордового триголосся), подібність ладових структур мінорного нахилу тощо, кожний з варіантів має свої неповторні особливості, що виявляються при аналізі музичного матеріалу по всіх етномузикознавчих позиціях. Ці особливості торкаються не лише інтонаційно-ритмічної варіативності мелопоспівок, а й принципів їх розгортання (переважно продовженого розвитку), деталей голосоведення, цезур тощо. Що стосується цезурування, то воно здійснюється в умовах плагальності (закінчення монодичного зачину із субдомінантовою ладовою зміною устою є спільним для усіх варіантів), автентичності (як серединної, так і кінцевої, що простежується в усіх варіантах, окрім варениківського), тонікальності (в середині форми і лише один раз наприкінці – у варениківському варіанті). Слід додати, що усі цезури є стійкими (у кожному варіанті їх 4–6), окрім цезур васюринського варіанту, де третя цезура (тонічна) є «розмитою». Отже, наявність 4–6-ти стійких (на довгій ритмічній тривалості) цезур у межах 11-тактової пісенної строфи є яскравим показником стародавності даної пісні, а її варіант із ст. Варениківська, що має одну плагальну і три тонічні цезури (і немає жодної автентичної), – прикладом посиленого стійкого тонічно-плагального цезурування.

Пісню кубанського походження **«Як вздумаю старовину»** (ст. Старовеличківська) виконав Горозій Б. М. (1936 р. н.), який назвав себе «величківським козаком у сьомому поколінні». У простій, невибагливій мелодії пісні ніби залишився віддалений відгомін минулих століть, які промайнули кубанськими степовими розлогами. У словесному тексті, що має куплетну форму гетерометричної строфи (віршова структура якої змінюється чи не в кожному куплеті), закладений темпоритм помірної ходи, посилений міні-рефреном у вигляді повторення у другому рядку ампліфікованого чотириразового «гей» і останньої стопи попереднього рядка. Зміст тексту розгортається у вигляді розповіді-спомину (що здійснюється в автологічній формі) про бойове й господарське життя «дідів славних», які займали степ і плавні, носили постоли, були озброєні «шашками», охороняли кордони і ходили в походи, де «свої голови ложили». Чотири мелопоспівки, з яких складається пісня, формуються засобами неточного секвенціювання та інтонаційно-ритмічного варіювання у дворядкову побудову рефренового типу (Ara_1) з ладовими структурами в межах мінорних пентахорду, гексахорду та квінтакорду.

Низка історичних пісень присвячена козачій військовій долі. З-поміж них – кубанська пісня із ст. Васюринська **«Як ми жили, веселилися»**, в якій йдеться про труднощі прикордонної охорони. І незважаючи на те, що у віршовому тексті перераховуються усі перешкоди, які упродовж семи днів терпіли козаки на території Закубання, монотематичний музичний матеріал розгортається в характері спокійно-споглядального руху. При цьому незмінна послідовність інтонаційно споріднених і точно повторюваних мелопоспівок, а також наявність у віршовому тексті міжстрофного рефрену, що утворює так звану конка-

тенацію (при якій рядком, котрим закінчується куплет, починається наступний), наближають форму цього твору (AA_1A_2) до рідкісного зразка, що має назву «нескінченна пісня».

«Говорять, що Бабич злой» (ст. Новосергіївська) – напівжартівлива кубанська пісня про наказного отамана Кубанського козачого війська (1908–1917 рр.), генерал-майора Бабича Михайла Петровича (1844–1918). Ізометрична строфа з внутрістрофними рефреном (третя стопа) і конкатенацією (четверта стопа), музична форма (АВВ) шеститактової побудови із рівнотривалих рядків, ладові структури у вигляді мінорних гексахорду і октахорду, стрічково-терцієве двоголосся – такі етномузикознавчі характеристики має ця проста, очевидно, чоловічого виконання пісня, що звучить в дусі похідного маршу.

«Ой на горі сніжок трусе» (ст. Переяславська, Медведівська) – українська пісня, в котрій йдеться про традиційні стосунки між козаком і вірним йому конем. Із порівняння віршових текстів обох варіантів виявляється, що при спільних віршовій структурі й змісті вони відрізняються семантичною побудовою трирядкової строфи. Так, коли у переяславському варіанті віршова форма строфи $аа_1а$, то у медведівському – $аа_1б$, де до того ж діє момент міжстрофної конкатенації, завдяки якій наступний куплет має віршову форму $бб_1в$ і т. д. Отже, можна констатувати, що медведівський зразок з боку віршової будови є цікавішим. Але у музичному відношенні переяславський зразок, який є варіативним мелотипом медведівського і має спільні з ним етномузикознавчі характеристики (музичну форму (AA_1A_2), тетра-гексахордові ладові структури з тимчасовим великосекундовим низхідним міноро-мажорним зміщенням устою), здається більш розвиненим з фактурного боку (стрічкове і підголосково-поліфонічне двоголосся з моментами акордового триголосся).

«Ой ви, кубанці, ой ви, молодці» (с. Приморське) – пісня, в якій розповідається про двобій з керівником визвольної боротьби кавказьких народів, імамом Дагестана і Чечні Шамілем (1798–1871), котрий після 25-річного супротиву, 25 серпня 1859 р., був вимушений здатися в полон російському військовому командуванню. Після десяти років проживання у Калузі, що була вказана полоненому як місце його постійного перебування, він дістав дозвіл на паломництво до Мекки [523]. Безримовий, наближений до розмовної мови, асиметрично структурований віршовий текст пісні вміщує викладену кубанською говіркою історію про участь козаків у наступі на Шаміля в районі чеченської річки Аргун і взяття його в полон «на горі високій». У цій пісні, слова і мелос якої передають непереможний бойовий дух кубанців (чорноморських і донських козаків – учасників каральної експедиції на території Чечні), поєдналися спільні творчі сили чорноморсько-донського козацтва. Ось чому її не можна вважати суто українською; скоріше вона є зразком армійської кубанської творчості, в якому «український» елемент виявляється мелодичними зворотами розспівного типу, засобами формотворення та двоголосого викладу, ладовими структурами тощо, характерними для історичних пісень українців Кубані.

Військово-патріотична тема на тлі ностальгії за колишньою козацькою славою – у п'яти варіантах кубанської історичної пісні, що стала класичною, **«Ой чого я сьогодні сумую»** («Боронив я свою Україну»). Усі зразки належать до одного мелотипу з певними інтонаційно-мелодичними, темповими, ладоструктурними, фактурними та виконавськими ознаками індивідуалізації, що і робить кожний із них художньо цінною пісенною фольклорною одиницею.

Тематика деяких кубанських історичних пісень пов'язана з соціальними потрясіннями першої третини XX ст. – війнами, розкозачуванням, розкуркулюванням, голодомором, репресіями. Перша світова війна стала початком смутних часів, що принесли багато страждань, людських втрат, руйнувань, поневірянь, вимушеної еміграції декількох десятків тисяч кубанських козаків. Із трьох варіантів пісні **«Прощай, мій край, де я родився»**,

кожний з яких є трансформованим мелотипом по відношенню один до одного, найцікавіший той, що був записаний у ст. Староджереліївська від жіночого дуету у складі Слєпченко Н. М. (1935 р. н.) і Нечаєвої П. Ф. (1923 р. н.). Самі виконавиці називають цю пісню «горловою», маючи на увазі не тільки широкий розспів складонот другого і третього рядків, а й величезне емоційне напруження, якого вимагає інтонування тексту, пронизаного трагедією розставання з рідною Кубанню козака – нащадка дідів і прадідів, що «головки положили...за славу руському царю», – перед його від'їздом на еміграцію. Пісенні варіанти ст. Новосергіївська і Іркліївська, маючи спільні мелодичні контури, відзначаються фактурними, метро-ритмічними, темповими особливостями і, відповідно, характером звучання: хоральним, зумовленим акордово-гармонічним триголосим викладом (ст. Іркліївська), і камерно-ліричним (ст. Новосергіївська). Усі три пісенні варіанти, поєднані спільністю будови й змісту віршових текстів, музичної форми (АВВ), ладових структур (з неодмінною мінoро-мажорною зміною у першому рядку і варіативною субквартою) та опорних тонів мелодичної лінії, є самостійними в інтерпретаторсько-виконавському відношенні. Ця самостійність виявляється в характері руху мелодії і оспівуванні окремих її елементів, у різнотривалості тактових побудов і кожної цілісної пісенної композиції, а також у видах багатоголосої фактури (двоголосому унісонно-гетерофонічному і підголосково-поліфонічному в староджереліївському варіанті, паралельно-терцієвому в новосергіївському і триголосому акордово-гармонічному в іркліївському варіантах).

«Плач, Кубань,ти, краю рідний» – пісня, яку кубанці склали в пам'ять про Миколу Степановича Рябовола (1883–1919), козака Дінської станиці, козачого політика і громадського діяча. Будучи головою Кубанської крайової ради, лідером чорноморського руху, метою котрого було об'єднання з донськими і терськими козаками для боротьби з більшовиками, встановлення економічних зв'язків з Україною тощо, М. Рябовіл 13 червня 1919 р. в Ростові, на козацькій конференції виголосив велику програмну промову, в якій виступив проти політики генерала Денікіна з його вимогами відновлення монархії та встановлення білої диктатури. Уночі М. Рябовіл був по-зрадницьки вбитий в Палас-готелі, після чого почався жорстокий терор денікінців проти членів крайової ради і козаків, які не хотіли воювати з Україною [229, с. 45–47; 488, с. 59–66]. Із чотирьох пісенних зразків, присвячених оплакуванню героя, неможливо виділити найкращий, через те що кожний з них своїми мелодичними й фактурними достоїнствами підтверджує думку про яскраве творче переосмислення (на локальному та індивідуальному рівнях) інваріантного зразка, який набуває то лірико-героїчного характеру звучання (ст. Переяславська, Сергіївська), то скорботно-елегійного (ст. Полтавська), то експресивно-вольового (ст. Вищестебліївська). Належачи до одного мелотипу, усі варіанти цієї чудової, в минулому «репресованої» пісні (якій дехто неаргументовано приписує авторство, називаючи ім'я Д. Петренка [635, с. 78]), поєднуються спільною музичною формою (АВВ), типовими ладовими (мінорний октахорд з варіабельною субсекундою) і віршовими структурами, акцентно-динамічним ритмом. Характером мелодики, в якій засобами інтонаційно-ритмічної варіативності посилюється то жалібний, то героїчний елементи, визначаються і фактурні особливості. Так, у переяславському варіанті яскрава й гнучка мелодична лінія сполучається з виразним підголоском, утворюючи разом з ним підголосково-поліфонічну двоголосу тканину з інтенсивною мелодичною «роботою» кожного голосу. Мішана фактура, в якій чергуються стрічкове (паралельні унісони, терції, октави) та підголоскове двоголосся і яскраво виявляється плинність мелодичної кантилени, посилює плачний характер тексту полтавського варіанту. Мелодичним компонентом підголосково-поліфонічного і стрічкового (паралельні терції, квінти, октави) двоголосся (з моментами акордового триголосся), що

формує фактуру вищестебліївського зразка, є лінія верхнього голосу, наповнена, поряд з плавним рухом, широкими висхідними (на сексту, септиму, кварту) і низхідними (на сексту, квінту, кварту) стрибками, чим і визначається вольова експресія звучання пісні. Найвідчутніше акцентно-динамічний ритм виявляється в сергіївському варіанті, що зумовлено майже наскрізною триголосою акордово-гармонічною фактурою, в якій голоси рухаються переважно в умовах комплементарної ритміки і лірико-пісенної прозорості лініарного викладу верхнього, мелодичного голосу.

У станиці Брюховецька була записана одноваріантна пісня про братовбивчу громадянську війну на Кубані **«Ой у станиці, у Брюховецькій»**, яка вражає суворо-щемливою ліричністю, що наприкінці поспівок переходить у вокалізоване голосіння, а також гнучкими темповими змінами, кантиленною мелодією, котра ніби рветься із середини душі замордованої людини. Записана в зимовій експедиції 1991 р., пісня й дотепер «звучить» в пам'яті рідкісними тембрами двох співачок – Ткачової О. О. (1935 р. н.) і Кривопуск Є. Д. (1931 р. н.), які народилися в Курській області, але ще в юності органічно засвоїли специфічну манеру кубанського кантиленного співу. Віршова форма кожного із семи куплетів пісні являє собою трирядкову строфу з повтором другого рядка не лише в межах своєї строфи, а й в першому рядку наступного куплету, що утворює міжстрофну конкатенацію. Музична форма першого куплету (AA_1A_2) не залишається сталою; при незмінності віршової структури, починаючи з другого куплету, суттєво змінюється зачинна мелопоспівка (на рівні контрасту зіставлення) і варіативно – її продовження, що в цілому створює враження початкового експресивного імпульсу-виплеску, який гальмується наступною поспівкою-голосінням. Подальше її повторення у двох наступних рядках ($ba_3A_1A_2$) (та ще з аплікаційним тужливим «ой» наприкінці другого рядка) і складає цілісний зміст цієї монотематичної пісні – однієї з небагатьох, які є не тільки високими зразками народнопісенного мистецтва Кубані 10–30-х років XX ст., а й правдивими й викривальними документами тих лихолітніх часів.

Зупинимося ще на кількох історичних кубанських піснях цього циклу. Це пісня про розкуркулювання **«Виють вітри по Кубані»,** записана у ст. Старовеличківська від вже згаданого Горозія Б. М.; три пісні періоду розкозачування – **«Тече Кубань аж у лиман»** (у виконанні фольклорного гурту цієї ж станиці), **«Наїхали чужі люди»** (фольклорний гурт ст. Старомишастівська), **«Колись було времня, времня золоте»** (фольклорний гурт ст. Павлівська). Про колективізацію і голодомор 1933 р., який забрав життя більше одного мільона кубанців, козаки склали пісню *«Ой літа та й орел понад морем»*, яку порізному співають на хуторі Левченка і в ст. Переяславська.

Зміст пісні **«Виють вітри по Кубані»** – картина соціального лиха, що охопило рідний край. У стислих межах дворядкової мелострофи (АВ), мінорного пентахорду із субквартою і високою субсекундою розгортається стримана чоловіча мелорозповідь про «розтравлений» козачий стан, порушену батьківську славу, злих ворогів, що, відібравши землю і долю, правлять в рідних хатах і станицях, тоді як «по Сибіру й за кордоном стогнуть козаченьки».

У пісні **«Тече Кубань аж у лиман»** після експозиційно-розповідального зачину першого куплету, в поетиці якого діє психологічний паралелізм зіставлення природного явища з реальними подіями, йдеться про велике лихо, що приніс на Кубань «більшовик з війною», протягом трьох років «цілими возами» відбираючи у людей їхнє «добро». Експресивною й скоромовною вузькоамбітусною мелодекламацією (в межах IV–VI ступенів з опорою на V) перераховуються і ті, кого знищували (офіцери-командири, жінки й діти), і те, що забирали (хліб, тварини, одяг, зброя). Особливого значення при цьому набуває мелодичний звук п'ятого ступеня мінoро-гармонічного октахорду, своєрідний лейт-звук,

який начебто остинатним дзвоном домінує над пульсуючою послідовністю рівнотривалих складонот, наприкінці рішуче «падаючи» в кінцевий тон. У процесі гуртового виконання трирядкова музична форма пісенних куплетів зазнає певних змін: варіаційних (на поспівковому й субпоспіковому рівнях), що відбуваються в межах кожного рядка, і варіативно-комбінаторних (на рівні сполучення змінюваних рядків). Внаслідок цього утворюється така варіативно-комбінаторна послідовність мелорядків у всіх семи пісенних куплетах: $(ABB_1)-(AB_2B_3)-(A_1B_2B_3)-(ABB_3)-(A_2B_4B_5)-(AB_6B_1)-(A_2B_6B_5)$. Поєднання речитативного (з елементами кантилени) і моторно-декламаційного типів мелодичного руху, паралельна мажоро-мінорна ладова змінність в умовах оліготонічного (тетрахордового) і більш широкого гексахордового звукорядів, стрічково-терцієве й підголосково-поліфонічне двоголосся з моментами акордово-гармонічного триголосся, пульсуючо-репетиційна жвавість дво-, триголосих складонот – цими структуротворчими засобами формується узагальнений образ антилюдських дій більшовика, котрий, як співається в останньому куплеті, «кровавою розправою своє серце тішив».

У пісні **«Наїхали чужі люди»** – та сама тема, зміст якої в стислій трикуплетній формі не тільки констатує зловісні факти «розкуркулювання» і знищення («із рушниці») станичан, а й сміливо кличе («годі вам спати») піднятися на захист «рідної мати» Кубані. Музичний матеріал цієї пісні базується на триголосому акордово-гармонічному мисленні, паралельній тимчасовій міноро-мажорній ладовій змінності устоїв, варіабельності сьомого ступеня, три-, тетра-, гексахордових структурах, трирядковій музичній формі (ABB).

Мотив розкозачування і пов'язаних з ним репресивних дій у вигляді відбирання хатнього добра, тюремних тортур, зимових лісозаготівельних робіт на уральському засланні звучить в суворо-епічній, акордово-гармонічного складу пісні **«Колись було времня, времня золоте»**. Для цього пісенного зразка характерні рідкісні для історичних пісень гетероритмічна, двічі повторена дворядкова строфіка і проста mini-репризна двочастинна форма $(AA_1)(BA_2)$ (тобто форма з мікроколісцевими рудиментарними ознаками). Для музичного матеріалу пісні властиві співний тип розвитку мелодії з пріоритетом інтонацій низхідного руху, терцієво-октахордові звукоряди, паралельна ладова змінність устоїв, нерегулярно-акцентна ритміка.

Розгорнута соціально-історична картина народного горя постає у віршових текстах трьох варіантів пісні **«Летить орел понад морем»**. Символічним образом пісні є козак, який іде степом, «співа і, співаючи, плаче». У цьому, також символічному співі козака – і надія на майбутню жниву, яка зрятує малих дітей й «стару мати» від голоду, і згадка про часи, коли воли «круторогі» возили зерно «з утра до півночі», і сповідь про страшне літо 1933 р., коли скошене, звезене і змолочене зерно «прийшли та й забрали», а хліборобів «загнали... в сирії могили». Параксизмом відчаю звучать слова заключних куплетів пісні:

Ой де ж наші хлібороби, де же сподівали?
Чи не ви ж нас аж три віки хлібом годували?

(ст. Дінська)

Ойво це ж вам, хлібороби, це ж вам уся плата –
В Краснодарі на Дубинці обща ваша хата.

(ст. Переяславська)

Коли врахувати, що Дубинкою називалася в Краснодарі вулиця, де знаходилася тюрма для політв'язнів, то стає зрозуміло, про яку «спільну хату» йде мова у пісенному куплеті. Музичний матеріал усіх варіантів ідентифікується на рівні визначення мелотипів відносно близького споріднення: МТА – ст. Дінська, $МТА_1$ – ст. Переяславська, $МТА_2$ – хутір Лев-

ченка, а також моделі віршової структури (446) та музичної форми (ABB_1). Ладові структури, що знаходяться в певній залежності від характеру руху мелодичного голосу і його підголоска, індивідуалізуються широкоамбітусними звукорядами (мінорний октахордовий – ст. Дінська, мінорний октахордовий, іонійський та міксолідійський – х. Левченка), паралельною (переяславський та левченківський варіанти) або секстовою ладовою зміною устоїв, розгорнутістю кантиленної мелолінії (х. Левченка); при цьому найіндивідуалізованішим є музичний виклад першого рядка (усі варіанти) та другого рядка варіанта з х. Левченка.

Чотири історичні пісні – **«А в Варшаві огонь горить»** (ст. Старонижчестебліївська), **«За Кубанню огонь горить»** (м. Кропоткін), **«Пішли, пішли козаченьки»** (ст. Новосергіївська), **«Ой ви, галки»** (ст. Старолеушківська) – мають одну тематику (участь чорноморців у воєнних діях поза межами Чорноморії), окремі аналогічні за змістом куплети тощо. Так, у піснях «А в Варшаві...» і «Ой ви, галки» згадується «пан гетьман» (О. Потьомкін) і «панова» («гетьманська») мати (Катерина II), які, всупереч бажанням козаків, послали їх, «славних запорожців» (ст. Старолеушківська), «турків звоювати». На відміну від трикуплетної пісні «Ой ви, галки», п'ятикуплетна «А в Варшаві...» має повний, логічно розгорнутий віршовий текст, особливо у тій його частині, у якій міститься відповідь «козаченків» на запитання «галок-чубарочок»:

А ми турка не звоюєм, тільки роздратуєм.
Своїм же білом, білом тілом орлів нагодуєм.

За однієї семантики віршових текстів обидві пісні відособлюються різнохарактерними мелодіями (суворо-бадьорою, в темпі похідного кроку, і розспівно-кантиленною, з нерегулярно-акцентною ритмікою), типом їх розгортання в умовах різного багатоголосого викладу (в унісон, паралельними терціями, квінтами та октавами в одній пісні і акордово-гармонічними, з елементами триголосся, звуковими комплексами в іншій), що в кожному окремому випадку говорить про індивідуальне виявлення творчої вдачі народних співців, а також про самостійність пісенних мелотипів.

Що стосується пісень «За Кубанню...» і «Пішли, пішли козаченьки», то вони, лише на рівні віршових зачинів сходячись з попередніми двома зразками, між собою поєднуються (та й то частково) віршовими текстами, тоді як у музичному відношенні належать до різних мелотипів. МТА має такі характеристики: віршову структуру (446); музичну форму (AB); ладові структури у вигляді мажорних секстакорду і пентахорду та зміщення у пентахордову (із заповненою субквартою) ладову структуру паралельного мінору; стрічкову (паралельними терціями і квінтами), з деякими проявами підголосковості, двоголосу фактуру; мелодичний рух в характері стройового кроку, що спирається на акцентно-динамічну ритміку і жвавий темп. $МТА_1$ характеризується моделлю віршової структури (446), яка, починаючи з другого такту, змінюється на іншу – (6)(446)2, музичною формою (ABB), мажорними ладовими структурами із заповненими субквартами (від біхорду до гексахорду), нерегулярно-акцентною ритмікою, підголосково-поліфонічною (з елементами акордового триголосся) двоголосою фактурою, мелодико-ритмічним контрастом у викладі монодичного зачину і лінії верхнього голосу в другому пісенному рядку.

Старокозацька історична пісня **«Ой, мати, гук»**, записана у трьох станицях (Троїцька, Вищестебліївська, Березанська), зустрічається і в українських фольклорних збірках (А. Метлинського [407, с. 449], О. Гулака-Артемовського [400, с. 37, № 39], Марка Вовчка і О. Марковича [681, с. 312; 395, с. 117, 173], О. Рубця [518, с. 21], Д. Яворницького [663, с. 198–199]), і в кубанських (Я. Бігдая [46, с. 57], В. Захарченка [191, с. 62–66; 186, с. 52]). Розгляд віршових текстів низки збірникових і зафіксованих нами пісень із заго-

ловними словами «Ой мати, гук» («Гей, мати, гук», «Ой гук, дужий гук») виявив таку інформацію щодо характеру сюжетних тем: суто героїчна тематика, викладена в узагальнено-стислому вигляді (кубанські зразки із збірника В. Захарченка і два нами транскрибовані, записані в ст. Троїцька і Березанська); військово-похідна тематика з описом деяких побутових моментів (зразки із збірників Я. Бігдая, Марка Вовчка та Д. Яворницького); військово-похідна тематика, поєднана з чумацькою, внаслідок чого постає конкретна особа – чумак Грицько, який їде попереду козацького війська, на сопілці граючи (пісня, записана нами в ст. Вищестебліївська). Із порівняння нотних текстів кубанських варіантів з українськими і кубанських між собою дізнаємося, що пісня «Ой, гук, дужий гук» із ст. Тамань, що міститься у бігдаївському збірнику, за мелодичними контурами (як і загальним викладом віршового тексту) подібна до пісні із збірника Марка Вовчка і О. Марковича [681, с. 312]. Першоджерелом пісні з цього останнього збірника стала мелодія, яку перейняв О. Маркович від Палажки Кітчиної з хутора Петрушівка Борзенського повіту Чернігівської губернії у вересні 1854 р. Записана від О. Марковича О. Сєровим, мелодія цієї пісні була надрукована в квітневому числі за 1861 р. журналу «Основа», а ще раніше – у виданні А. Метлинського [407, с. 449]; пісня неодноразово передруковувалась у збірниках українських народних пісень [518, с. 102–103; 681, с. 312; 395, с. 173].

Пісня «Гей, мати, гук» із українського збірника, виданого А. Метлинським у 1854 р., і подібний до неї варіант, записаний наприкінці XIX ст. кубанським фольклористом Я. Бігдаєм від народного співака зі станиці Тамань Серафимова [46, с. 57, 414] і вміщений у шостому випуску 1896 р. видання під № 203, при суттєвих ознаках мелодичної подібності (про що вже згадувалось) відрізняються характером викладу мелодичної лінії. Український (чернігівський) варіант пісенної мелодії насичений мелізматичними зворотами і варіабельністю четвертого ступеня, що є характерним для думних речитацій. Очевидно, це можна пояснити тим, що в той час, коли записувалася пісня, в Борзенському повіті жив відомий кобзар Іван Романенко, виконавець дум і епічних пісень, від якого фольклорист М. Білозерський у 1853 р. записав низку творів цього жанру і відіслав до О. Марковича для збірника А. Метлинського [681, с. 24]. Отже, співачка з хутора того самого повіту П. Кітчина, від якої О. Маркович перейняв пісню «Гей, гук, мати, гук», виявилась носієм епічного пісенного стилю локальної традиції, презентованої і нею, і сучасним їй кобзарем І. Романенком, від котрого вона, очевидно, цю традицію і перейняла. На кубанському ж ґрунті пісня ліризувалась, про що свідчать не тільки бігдаївський зразок, а й наші три варіанти, два з яких були записані в монодичному виконанні: від Зінченко Р. П., 1914 р. н. (фонозапис зроблений львівським етнографом Г. В. Дем'яном 23 липня 1988 р. у ст. Троїцька Кримського району Краснодарського краю), і від Плітки Г. Т., 1919 р. н. (ст. Березанська). Троїцький пісенний варіант є архаїчнішим від березанського, що виявляється на рівнях інтонаційному (домінує остинатно-варіативна субпоспівка низхідного руху від першого ступеня до п'ятого), ладоструктурному (мінорні вузькоамбітусні трихорд і тетрахорд із заповненою субквартою) та формотворчому (відсутність варіаційних змін у куплетах). Березанський пісенний зразок є трансформованим варіантом щодо троїцького. У ньому співачка (Плітка Г. Т.) яскраво виявила індивідуальну манеру інтонування, схильність до імпровізування тощо, наслідком чого стала варіаційно-повторна будова трикуплетної пісні, в якій кожний куплет формується засобами варіаційної та трансформованої змінності мелопоспівок, дві з яких виявляються наймобільнішими в «ході» і стабільними в каденційній кінцівці. Увесь процес інтонування співачка здійснює в межах мінорних трихорду, пентахорду та еолійського октахорду, лише в зачині використовуючи субкварту і варіабельну субсекунду. Багатоголосий варіант пісні (ст. Вищестебліївська), у фактурно-

му викладі якого переважає стрічкове двоголосся із паралельних октав (що свідчить про сліди архаїки), має композиційну побудову, котра складається з варіативно викладеного зачину і трьох незмінних (на рівні усіх куплетів) мелопоспівок «ходу», які розгортаються засобами трансформованих повторень, із котрих найактивнішою є мелопоспівка, наближена до остинатності у своєму «прагненні» досягти довготривалого п'ятого ступеня (у варіанті – четвертого). Усі три пісенні варіанти об'єднують спільна віршова структура (55)(555), музична форма АВ(В), а також інтонаційно-ритмічна варіативність як принцип розвитку чотирьох мелопоспівок (помірна у багатоголосому варіанті, інтенсивна у монодичних зразках), що дає можливість визначити один пісенний мелотип, який є трансформованим у монодичних варіантах: МТА – ст. Вищестебліївська, $МТА_{тр}$ – ст. Троїцька, $МТА_{тр1}$ – ст. Березанська.

Пісня **«Ой сів пугач на могилі»** записана у п'ятьох варіантах, завдяки чому можна зробити детальний компаративний аналіз їх віршових і музичних текстів. Ця пісня є однією з найстародавніших, зафіксованих українськими етнографами. Її віршовий текст вперше був надрукований у збірнику М. Новикова (1781 р.) [424, с. 167]. Упродовж XIX–XX ст. варіанти пісні друкувались у збірниках М. Максимовича [352, с. 19–20; 353, с. 129], І. Срезневського [566, с. 46], О. Терещенка [625, с. 503], М. Закревського [176, с. 41], О. Червякова [705, с. 88], О. Рубця [518, с. 18], О. Нижанківського [417, с. 80–81], Марка Вовчка [395, с. 155–156], О. Марковича [681, с. 369, 498]. Зустрічається пісня і у виданнях кубанських фольклористів: Я. Бігдая [45, с. 410; записана в ст. Георгіахіпська від Махна] і В. Захарченка [191, с. 19–22; записана в ст. Анастасіївська і Челбаська]. В усіх збірникових та записаних нами варіантах пісня починається словами «Ой сів (спав) пугач на могилі та й крикнув він «Пугу!», зміст яких потребує окремого пояснення. Згідно з інформацією Д. Яворницького, умовним гаслом «Пугу!» користувалися між собою січові козаки і так звані «зимові козаки», які «складали поспільство, тобто підданий стан власне січових козаків», і офіційно «звалися сиднями або гніздюками, у насмішку – баболюбами і гречкосіями», оскільки жили у степу невеликими хуторами по зимівниках [779, с. 210, 209]. «Січові козаки, – писав Д. Яворницький, – що приїздили в зимівник, не злазячи з коней, мусили попереду всього тричі прокричати: «Пугу! Пугу! Пугу!» Господар, зачувши крик, відповідав прибульцям двічі: «Пугу! Пугу!». Прибульці на цю подвійну відповідь знову кричали: «Козак з лугу!» Хазяїн, не вдовольняючись цим, через вікно запитував: «А з якого лугу – чи з Великого, чи з Малого? Як з Великого, йди до кругу!» Придивившись до вершників і переконавшись, що то справді січові козаки, господар зимівників кричав їм: «В'яжіте коней до ясел, та просимо до господи!» [779, с. 210].

Три зразки з українських збірників [417; 395; 681] та один із бігдаївського [45], які, очевидно, є типовими, мають подібні віршові тексти чотирьох куплетів, де згадується колишня хмельниччина (другий куплет), козацькі війни (третій куплет), заржавілі шаблі, «мушкети без курків» та турки, котрих не боїться «серце козацькеє» (четвертий куплет). Пісня із кубанського збірника Я. Бігдая, незважаючи на аналогічний віршовий текст в його порівнянні з текстами із вказаних українських джерел, має індивідуальну, простішу мелодію, яка цілковито відрізняється від однотипових мелодій українських зразків. Це дозволяє говорити про «кубанське» походження даного варіанту пісні, створеного на відомий український віршовий текст і зафіксованого наприкінці XIX ст. кубанським фольклористом. Що стосується наших п'ятьох варіантів, то у чотирьох з них (ст. Дінська, Старолеушківська, Павлівська, Камишевацька) збігаються тексти трьох «українських» куплетів, а у варіанті зі ст. Васюринська – два. Особливістю двох куплетів варіантів, записаних у ст. Васюринська і Дінська, є те, що в них частково повторюється текст із старомишастівської пісні часів розкуркулювання «Наїхали чужі люди». Етномузикознавчий розбір

усіх варіантів показав, що вони достатньо індивідуалізовані в мелодико-ритмічному відношенні, хоча й базуються на матеріалі відносно близької спорідненості: васюринський варіант – МТА, дінський – $МТА_1$, старолеушківський – $МТА_2$, павлівський – $МТА_3$ та камишевацький – $МТА_{тр}$ У васюринському і дінському варіантах, як таких, що співвідносяться на рівні відносно близької спорідненості, мелопоспівки послідовно й безконфліктно оновлюються в умовах наскрізної побудови мелостроф; при цьому кожна мелопоспівка дінського варіанту виявляється спорідненою з відповідною мелопоспівкою васюринського на рівні помірної інтонаційно-ритмічної варіативності. Подібно до вищеописаного співвідносяться між собою варіанти старолеушківський і павлівський. Їх мелопоспівки-кінцівки аналогічні початковим мелопоспівкам багатоголосого «ходу», а зачинні (у порівнянні із зачинними поспівками попередніх варіантів) є трансформованими. Трансформований (у порівнянні з усіма іншими варіантами) камишевацький пісенний зразок є найсамостійнішим, що визначається стримано-героїчним характером звучання, ладовими структурами, що діють переважно в системі субдомінантового (посилена плагальність) і тонічного квінтакордів, та здебільшого паралельно-терцієвого співвідношення двох голосів. Етномузикознавчими позиціями, що зближують усі варіанти, є: модель віршової структури (446), музична форма АВ(В) з наскрізним принципом руху мелопоспівок (з елементами репризної двочастинності у старолеушківському і павлівському варіантах), тимчасова паралельна міноро-мажорна зміна ладових структур (в усіх варіантах, окрім камишевацького, де домінує плагальність), мішане багатоголосся (окрім павлівського варіанту з акордово-гармонічною дво-, триголосою фактурою) – стрічкове (переважно паралельними терціями) і підголосково-поліфонічне (ст. Дінська, Камишевацька), зокрема із вкрапленнями гармонічного триголосся (ст. Васюринська, Старолеушківська).

«Розвивайся ти, сухий дубе» – челбаський варіант старовинної української пісні про збори і від'їзд у похід молодого козака. Про чисельність варіантів пісні, де її віршові тексти контамінуються з текстами інших історичних, а іноді і родинно-побутових пісень, та музичний матеріал, досить індивідуалізований і навіть самостійний, свідчать різні українські збірники, зокрема О. Рубця [518, с. 22], П. Чубинського [712, с. 110], З. Доленги-Ходаковського [658, с. 640], Я. Головацького [404, I, с. 125], С. Руданського [398, с. 207], М. Костомарова [406, с. 246], Марка Вовчка [395, с. 175–176], О. Нижанківського [417, с. 18–19], Н. Супрун [594, с. 21]. Єдиний зразок («Ой не розвивайся а ти, сухий дубе»), вміщений у дев'ятому випуску кубанського збірника Я. Бігдая [45, № 343; запис зроблений в ст. Пашківська], має інший, ніж у нашому варіанті, віршовий текст, який частково збігається зі словами віршових текстів історичних пісень, записаних нами у ст. Старонижчестебліївська («А в Варшаві огонь горить») і Старолеушківська («Ой ви, галки...»), а також зі словами пісні «Розвивайся ой ти, старий дубе» із збірника О. Нижанківського. Вражає цікавий факт: усі три згадані кубанські зразки, маючи різні тексти перших куплетів і подібні – наступних куплетів, відособлюються один від одного мелодичним матеріалом, а ось старолеушківська пісня «Ой ви, галки...» окремими інтонаційними зворотами споріднена з піснею зі збірника О. Нижанківського «Розвивайся...» і ще більше (на мелодичному, ритмічному та фактурному рівнях) – з піснею «Розвивайся ти, зелений дубе», записаною у 1991 р. в с. Пісків Костопільського району Рівненської області (Рівненське Полісся) [594, с. 21].

Звернімося до челбаського зразка **«Розвивайся ти, сухий дубе»**, що є унікальним фольклорним твором, позбавленим будь-якої контамінації. Його поетичному текстові притаманні цілісність, жанрова «чистота», послідовність у розгортанні сюжетного викладу, характерного для твору усної форми функціонування, прийом міжстрофної конкатенації

тощо. Із розкриття змісту віршового тексту постає «козак молоденький» на «конику вороненькому», який, виконуючи традиційний старокозацький обряд прощання з рідним краєм (станицею Челбаською), «шапочку зняв», «низенько склонився» і попросив пробачення у тих, з кими, «може, і бранився». Внаслідок використання міжстрофної конкатенації, починаючи з другого куплету, розширюється віршова форма (відповідно і музична) до трьох гетерометричних рядків: (6)(56)(55). Музичний матеріал має наскрізне (в межах дворядковості) розгортання мелопоспівок у першому куплеті [(a)(bc)] та наскрізне з елементами варіативної і точної повторності (в межах трирядковості) – у наступних куплетах [(a_1)(bc_1d)(b_1c)]. Цікавою в пісні є система ладових структур, яка діє на рівні триярусного інтонування: в межах мінорного тетрахорду з субквартою і устоєм *c*, мажорного пентарахорду з устоєм *F* та еолійського октахорду з устоєм *g*. Музична фактура пісні мішана, що поєднує стрічкове (в унісон, паралельними терціями та октавами) і підголосково-поліфонічне двоголосся.

Спи, Тарасе, Батько рідний, поки Бог не збуде.
Твою пісню Україна вовік не забуде...

Такими словами починається пісня, колись створена українцями Кубані під враженням сумної звістки про передчасну смерть Т. Шевченка. У наші дні цей фольклорний твір, в якому оспівується по-лицарському величний церемоніал поховання «батька Тараса», звучить у виконанні співочого гурту станиці Челбаська могутнім, героїко-скорботним хоралом. У ньому речитативно-кантиленна мелодія ніби скандується у неспішному процесі звукотворення – розлогому й пружному в монодичному зачині і репетиційно-застиглому або протяжливому в «ході», що утворюється в умовах акордово-гармонічного триголосся. Структура «шевченківського вірша» (446), назвою якого позначається характерний для поезії Шевченка розмір, утворений від сполучення восьми- і шестискладових віршів хореїчної каденції [243, с. 343], музична форма (ABB) із послідовності оновлених мелопоспівок (ab)(cd)(cd), мірний (часокількісний) ритм, система ладових структур, елементами котрої є мінорні гексахорд (з подвоєним в октаву головним устоєм) та пентахорд із заповненою субквартою і варіабельним сьомим ступенем, – такими етномузикознавчими позиціями характеризується цей фольклорний твір, що став класичним зразком народнопісенної культури українців Кубані.

Історична пісня **«Ой за гори-гори ой да виступала»** записана в двох варіантах (ст. Камишевацька, Старолеушківська). Обидва зразки, поєднані подібністю віршових текстів (їх зміст пов'язаний з тисячами молодих солдатів, гнаних за Дунай, де «тяжко-важко жити»), характером їх музичного втілення, музичною формою (AB) з наскрізним принципом розгортання мелопоспівок – (ab)(cde) – та загальними контурами мелоінтонування, відрізняються один від одного настільки, наскільки самостійним і самобутнім може стати трансформований в часі й просторі, в умовах локальної стилістики, індивідуальної та гуртової виконавської інтерпретації, дії міграційних і часових процесів та модусу мислення певного середовища фольклорний пісенний твір усної форми функціонування. Старолеушківський пісенний варіант є трансформованим ($МТА_{тр.}$) у порівнянні з камишевацьким (МТА), і творчі зусилля його створювачів відбилися, перш за все, на кантиленно-речитативній мелодиці, що цезурується на п'ятому (в зачині) і другому (в «ході» й кінцівці) ступенях, а в останній мелопоспівці звучить в рубатному ритмі і закінчується ферматою-пролонгацією нестійкого тону. Більш витонченою є і підголосково-поліфонічна (з моментами терцієвого й октавного паралелізмів) двоголоса фактура. Слід додати, що даний варіант пісні споріднений з монодичним зразком «Ой за гори, братци, за крутой», записаним у 1976 р. В. Захарченком у ст. Батуринська [183, с. 25–26], який, на нашу

думку, є мелодією нижнього голосу (подібною до мелодії другого голосу нашого варіанту) пісні, яка функціонує в багатоголосому викладі.

Висновки. У 94-х зразках історичних пісень Кубані, що розглядалися, в художній формі зафіксувалися події драматичного історичного минулого України і Кубані. Незважаючи на значні втрати, які зазнала більшість з них упродовж XIX ст. – періоду наступу російського царату на права чорноморсько-кубанського козацтва, а найбільше – у XX ст., наповненому соціальними й воєнними катаклізмами і класовими битвами, найсуворішими заборонами і діями репресивного фактору радянських часів, немало пісень збереглося у пасивній формі функціонування і за останні десять років пережило процес болісного повернення до активних форм життя серед виконавців, слухачів та прихильників української піснетворчості старшого й молодого поколінь кубанців. Про це свідчать такі реальні показники, пов'язані з нашою фольклорно-експедиційною роботою на території колишньої Чорноморії: у 33 поселеннях (30 станицях, одному місті, одному селищі та на одному хуторі) всього було зафіксовано 94 пісенних зразка у вигляді 33 різносюжетних пісень, з яких 17 є одноваріантними і 16 – багатоваріантними. Усі пісенні варіанти являють собою варіативні, трансформовані або індивідуалізовані мелодичні типи (мелотипи), які співвідносяться між собою на рівнях близької, віддаленої чи далекої спорідненості.

Найбагатшими на історичні пісні виявилися станиці Уманська і Васюринська (по сім), Старолеушківська (шість), Камишевацька, Переяславська та Сергіївська (по п'ять); по чотири історичних пісні зафіксовано в станицях Дінська, Челбаська, Павлівська, Вищестебліївська, у селищі Приморське. Можна стверджувати, що в наші дні на землі колишньої Чорноморії повнокровно функціонує великий шар історичних українсько-кубанських пісень, виконавцями яких є фольклорні співочі (козачі) колективи, організовані при місцевих будинках культури, а також жіночі фольклорні гурти (із 2–4 чол.) та окремі співачки й співаки, що зберігають в пам'яті старокозацькі зразки пісенного фольклору, перейнявши їх від батьків і дідів. П'ятдесят вісім історичних пісень було записано від двадцяти трьох фольклорних співочих колективів і гуртів, з яких один чоловічий (ст. Уманська), десять жіночих (х. Левченка, ст. Березанська, Брюховецька, Варениківська, Дінська, Медведівська, Отаманська, Платнирівська, Старомишастівська, Старонижчестебліївська) та тринадцять мішаних (м. Кропоткін, с. Приморське, ст. Вищестебліївська, Іркліївська, Калниболоцька, Камишевацька, Кисляківська, Павлівська, Переяславська, Рогівська, Сергіївська, Старовеличківська, Челбаська).

Чоловічий фольклорний гурт ст. Уманська «Казачьи напевы», у складі якого сім літніх чоловіків (від 61 до 70 років), має у своєму репертуарі багато саме історичних пісень, що підтверджується фактом запису семи зразків зі старокозацькою історичною тематикою: «Ще й не вмерла Україна», «Байда», «Ой чого ти почорніло, зеленеє поле?», «А вже літ більш двісті», «Боронив я свою Україну», «Зажурились чорноморці», «Зібралися всі бурлаки». Під час виконання у повільних темпах цих історичних пісень високо й польотно лунав тенеровий голос Гринаця Івана Григоровича, 1927 р. н., поєднуючись з нижніми двома-трьома протяжливими лініями голосів, що утворювало переважно акордово-гармонічну фактуру кантового типу.

Мішаний фольклорний колектив (14 виконавців) ст. Камишевацька має у своєму репертуарі п'ять прекрасних варіантів старокозацьких пісень, серед яких найціннішими є «Ой що ж воно та й за чорний ворон», «А вже літ як двісті», «Чорна хмара за лиманом». Така сама кількість пісень з історичною тематикою прикрашає репертуарний список великого мішаного співочого колективу (25 осіб) ст. Переяславська. У ньому, окрім пісні-

гімну та пісні про Берестечко, є дивовижні кубанські народнопісенні твори часів 20–30-х років XX ст. «Летить орел понад морем» (про голодомор) і «Плач, Кубань ти, краю рідний». Потужні мішані співочі гурти (15–16 осіб) мають с. Приморське і ст. Челбаська, від яких були записані рідкісна й самобутня історична пісня періоду Кавказької війни про Шаміля «Ой, ви кубанці» та кубанський оригінальний варіант української пісні «Розвивайся ти, сухий дубе». Чотири старовинні історичні пісні в особливій локальній манері співає невеликий мішаний фольклорний гурт (5 осіб) із ст. Павлівська, презентуючи раритетний твір часів розкозачування «Колись було времня». Локальні безваріантні зразки кубанського «історичного» народнопісенного фонду мають у своєму репертуарі мішані фольклорні гурти ст. Старовеличківська («Тече Кубань аж у лиман») та м. Кропоткін («За Кубанню огонь горить»), а варіативні або трансформовані пісенні варіанти – носії локальних фольклорних традицій ст. Сергіївська («Зібралися всі бурлаки»), Іркліївська («Прощай, мій край, де я родився»), Вищестебліївська («Ой гук, мати, гук»). Із жіночих фольклорних гуртів, які в яскравій локально-стильовій манері інтерпретують і варіантні, і одноваріантні історичні пісні, назвемо платнирівський («Я сьогодні щось дуже сумую»), дінський («Ой летить орел через балку»), медведівський («Ой на горі сніжок трусе»), старонижчестебліївський («Ой ти, Мороз, Морозеньку», «А в Варшаві огонь горить»), старомишастівський («Наїхали чужі люди»).

У 12-х станицях був записаний 31 пісенний зразок з історичними віршовими текстами, виконавцями яких були фольклорні жіночі дуети, тріо і квартети. Найяскравішими із них і цінними в художньому та історичному відношеннях є такі одноваріантні пісні, як «Ой у станиці, у Брюховецькій» (ст. Брюховецька), «А в 1791 році», «Як ми жили, веселилися» (ст. Васюринська), «Ой ви, галки» (ст. Старолеушківська), «Говорять, що Бабач злой» і «Пішли, пішли козаченьки» (ст. Новосергіївська). Локальний стиль своєї станиці і власну творчо-виконавську співочу манеру блискуче продемонстрували народні співачки ст. Сергіївська Рой Н. М. (1919 р. н.), Хохуцька Л. І. (1926 р. н.) та Чубова Р. Я. (1935 р. н.) (пісні «Ще не вмерла Україна» і «Чорна хмара за лиманом»). У новій, трансформованій інтерпретації прозвучала пісня «Встає хмара з-за лимана» з уст жінок ст. Троїцька Зінченко Р. П., Руденко В. Л. (1928 р. н.) та Панькової М. А. (1940 р. н.). Мешканки ст. Дінська Бондаренко П. П. (1926 р. н.) і Верхових Р. Г. (1929 р. н.) відтворили одну з версій української історичної пісні «Ой сів пугач на могилі», дві жінки ст. Голубицька Мігель М. Т. (1914 р. н.) та Солодка Т. І. (1929 р. н.) – трансформовані варіанти пісень «Зібралися всі бурлаки» та «Ой що ж воно та й за чорний ворон», а Черненко М. С. (1926 р. н.) з Дробинською О. А. (1918 р. н.) – вищестебліївський варіант пісні про Миколу Рябовола.

У ст. Васюринська всі сім зразків «історичної» піснетворчості прозвучали в камерному виконанні: дуетом жінок (Гандзюк Н. О. і Волошина Л. С.), жіночим тріо у складі Гандзюк Н. О., Волошиної Л. С. та Безрукової М. Й. (1929 р.н.), а також тріо у складі Безрукової М. Й., Волинко Г. М. (1915 р. н.) та Мартиненко П. Ф. (1925 р. н.). Як прокоментували самі виконавці, історичні пісні вони перейняли від шанованого в станиці носія фольклорних пісенних традицій Губи О. А. (1898–1988), який знав і співав безліч історичних, чумацьких та козацьких ліричних пісень, не тільки зберігаючи їх в пам'яті, а й при нагоді передаючи їх молодим колегам попри заборони і можливі репресивні дій.

Прекрасна традиційна співачка Слєпченко Н. М. разом з Нечаєвою П. Ф. (ст. Староджереліївська) відтворила місцевий локальний стиль в піснях «Вийшла хмара з-за лимана» і «Прощай, мій край, де я родився», а разом з Нечаєвою П. Ф. і Безворітньою В. Ф. (1912 р. н.) – пісню «Ой чого ж ти почорніло...». Нова версія пісні «За лиманом хмара» прозвучала у виконанні трьох жінок із ст. Старотитарівська – Дем'яненко М. І. (1934 р. н.),

Губарєвої Л. Г.(1937 р. н.) та Лиманової Н. Г. (1937 р. н.). Ще одне тріо – у складі сестер із ст. Новосергіївська Полякової М. С. (1923 р. н.), Завалової Л. С. (1926 р. н.) та Милюточкіної М. С. (1911 р. н.) – подарувало три кубанські історичні пісні («Говорять, що Бабич злой», «Пішли, пішли козаченьки», «Прощай той край...»). Шість історичних пісень, записаних у ст. Старолеушківська, прозвучали тихими голосами двох 78-річних (на момент запису) жінок – Клюйко М. Ю. і Дуніної А. Х. (1915 р. н.) («Ще й не вмерала Україна», «Чорна хмара виступає») та двох жінок 69-річного віку – Шевченко К. К. (1924 р. н.) і Клименко О. Я. (1924 р. н.) (варіант пісні «Вийшла хмара з-за лимана»). У виконанні чотирьох співачок – Шевченко К. К., Клименко О. Я., Коби В. Я. (1912 р. н.) та Хомич О. А. (1919 р. н.) – прозвучали пісні «Злетів пугач на могилу», «Ой за гори-гори», «Ой ви, галки». Чотири мешканки ст. Полтавська – Білозуб Г. М. (1925 р. н.), Дубина Г. П. (1921 р. н.), Кравченко Л. І. (1923 р. н.), Юхно О. П. (1932 р. н.) – продемонстрували неповторну інтерпретацію пісенних варіантів «Ой ти, Мороз, Морозеньку», «Зажурились чорноморці» та «Плач, Кубань ти, краю рідний».

Одноосібне виконання історичних пісень вдалося зафіксувати лише в чотирьох станицях: Старокорсунська – від талановитої 83-річної Дем`яненко О. Я. («А вже літ більш двісті»), Березанська – від 74-річної Плітки Г. Т. (варіант пісні «Ой ти, мати, гук»), Троїцька – від 74-річної Зінченко Р. П. (пісня-варіант «Ой ти, мати, гук») та Старовеличківська – від 58-річного Горозія Б. М. («Виють вітри по Кубані», «Як вздумаю старовину»).

Мелодика історичних пісень українців колишньої Чорноморії належить переважно до кантиленно-речитативного, рідше – кантиленного або танцювально-моторного стилів. Діапазон кантиленної речитативності надзвичайно широкий: від вольових стрибково-плинних ходів на тлі регулярної акцентно-динамічної ритміки в пісні-гімні «Ще й не вмерла Україна» або декламаційно-пружного, інтонаційно малорозвиненого руху в піснях «А в 1791 році», «Ой на горі сніжок трусе», «Тече Кубань аж у лиман» чи «Спи, Тарасе, батьку рідний» до ліризованої, «розкидистої» лініарності, засобами якої можна «ліпити» героїчні й могутні персоніфіковані образи («А вже літ більш двісті», «Ой що ж воно та за чорний ворон», «Ой у станиці, у Брюховецькій», «Плач, Кубань ти...», «Байда», «Прощай, мій край...», «Ой чого я сьогодні сумую»). Танцювально-моторною можна назвати мелодику лише двох кубанських пісень: «Ой ви, кубанці» та «За Кубанню огонь горить».

Музична форма пісень, що розглядалися, визначаючись побудовою вірша (переважно з тристопною структурою типу (446), гетеросилабічною структурою рядків або гетерометричною строфікою), в більшості зразків є трирядковою з повтором другого рядка (ABB_1); значно рідше зустрічаються трирядковість наскрізного («А в 1791 році») або варіаційно-повторного типів («Ой на горі сніжок трусе», «Ой у станиці, у Брюховецькій»), а також дворядковість у вигляді двох побудов продовженого розвитку типу (AB) («А вже літ більш двісті», «Виють вітри по Кубані», «За Кубанню огонь горить», «Ой за гори-гори») і типу (AR) («Як вздумаю старовину») чи варіаційно-повторного розгортання («Як ми жили, веселилися»).

Ритміку історичних пісень розглядаємо, спираючись на розроблену проф. Б. С. Луканюком методику її диференціації [343], і визначаємо мірний (часокількісний) ритм переважної більшості зразків (наприклад, в піснях «Зажурились чорноморці», «Зібралися всі бурлаки», «Ой ти, Мороз, Морозеньку», «Спи, Тарасе»), а також акцентно-динамічний (зокрема у піснях «Ще не вмерла Україна», «Ой на горі сніжок трусе», «Плач, Кубань ти...», «Ой ви, галки», «Ой чого я сьогодні сумую») і в окремих піснях – рубатний («А в 1791 році», старокорсунський варіант пісні «А вже літ більш двісті» монодичного виконання).

Що стосується ладовості, то вона в історичних піснях, не пов'язаних з обрядовістю, де міцніше зберігаються сліди реліктовості, в основному базується на традиціях мажоро-мінорної системи підголосково-поліфонічного та акордово-гармонічного мислення. Використання мінорних і мажорних ладових структур у вигляді трихорду, тетрахорду, пентахорду, гексахорду, гептахорду, зокрема міксолідійського (часом із субквартою, субтерцією, натуральною чи високою субсекундою, також у системі мінорних або мажорних квінтакордів), октахордів натурального й гармонічного мінору або натурального мажору, також мелодичний і фактурний розвиток, орієнтований на відчуття головних устоїв або змінних опорних тонів, – усе це можна знайти, аналізуючи історичні пісні Чорноморії. Вражаючим є факт, що із 94-х пісенних зразків історичного змісту лише 15 мають мажорний ладовий нахил (усі шість варіантів пісні «Зібралися всі бурлаки», «Як ми жили, веселилися», «Ой ви, кубанці», «Пішли, пішли козаченьки», обидва варіанти пісні «Ой за гори-гори», «А в Варшаві огонь горить», три варіанти пісні «Ой ти, Мороз, Морозеньку»). Отже, тільки 16% історичних пісень мають помірно-спокійний характер інтонування, тоді як 79 пісень (84%) звучать в мінорі, у зв'язку з чим згадуються роздуми О. Кошиця щодо змісту українських історичних пісень, «...у яких оспівана майже кожна історична подія, та з яких видно, як боляче ті події переживала українська нація» [293, с. 17]. «Перед нашими очима, – писав схвильований О. Кошиць, – наче на екрані, проходить усе життя України того часу: війни, свари, переговори, походи, перемоги, поразки, слава, безслав'я, героїзм і боягузтво, патріотизм і ренегатство, вірність і зрада... Проносяться, мов живі, народні маси, козацьке військо, отамани, полковники, гетьмани, королі, хани, царі, турки, татари, поляки, москвини, волохи, серби, німці і т. д. – всі персонажі тієї страшної трагедії, дії якої тягнуться сотнями років, сцена простяглась від Карпат до Кавказу, в гру входила зброя, кров, сльози; декораціями були степи, небо, Чорне море, палаючі у пожежах міста і села, а актори майже ніколи не сходили зі сцени живими» [293, с. 18]. Екстраполюючи думку виразно-зображального змісту автора, безпосередньо причетного до збирацької і транскрипційної роботи в царині кубанської народної піснетворчості, на історію Кубані, яка є частиною історії українського етносу, та на історичні пісні, що входять до пісенного фонду українського фольклору, ми тим самим ще раз підкреслюємо документально-художнє значення українсько-чорноморських історичних пісень, котрі останнім часом поновили своє дійове мелоіснування в кубанському часо-просторі.

До незначної кількості історичних пісень мінорного нахилу, в яких немає зміщення ладових устоїв, належать: «Байда», «Як вздумаю старовину», «Ой чого я сьогодні сумую», «Говорять, що Бабич злой», «Плач, Кубань ти...», «Ой у станиці...», «Виють вітри по Кубані», «Колись було времня», «Ой, мати, гук», «Спи, Тарасе». У більшості пісень мінорного нахилу переважає ладова змінність в межах текстової побудови; найчастіше це паралельна міноро-мажорна змінність, яка відбувається в процесі розгортання «ходу» і завершується поверненням до ладової системи головного устою (шість варіантів пісні-гімну, усі зразки пісень «Встає хмара...», «Зажурились чорноморці», «А вже літ більш двісті», «Прощай, мій край», «Ой сів пугач на могилі», нижчестебліївський варіант пісні «Ой ти, Мороз...», два пісенних зразки «Ой літа орел понад морем», пісні «Наїхали чужі люди», «Ой ви, галки»). Плагальні зміщення устою в середині побудови мають пісні «Ой що ж воно та й за чорний ворон» (шість варіантів) і «Ой чого ти почорніло...», а в мажорну ладову систему шостого ступеня – дінський варіант пісні «Ой летить орел через море». Кінцеве зміщення устоїв здійснюється по-різному: із мажорної в мінорну систему другого ступеня («А в 1791 році»); із мажорної в систему паралельного мінору («Тече Кубань аж у лиман», «За Кубанню огонь горить», один із сергіївських варіантів пісні-гімну); із

мінорної в мажорну систему сьомого ступеня («Ой на горі сніжок трусе»); із мінорної в систему паралельного мажору («Наїхали чужі люди»); із мінорної в систему мажорного четвертого ступеня, а в кінцівці – в мінорну систему п'ятого ступеня («Розвивайся ти, сухий дубе»).

Музична фактура історичних пісень, що аналізувались, окрім п'яти монодичних, переважно є мішаною двоголосою (з чергуванням стрічкового – паралельними терціями, октавами, квінтами, – підголосково-поліфонічного або унісонно-гетерофонічного видів), мішана двоголоса з моментами акордово-гармонічного триголосся, також акордово-гармонічна дво-, триголоса з мелодією у верхньому голосі. У деяких двоголосих пісенних зразках другий голос настільки мелодизований, що разом з верхнім утворює підголосково-поліфонічну тканину великої інтенсивності (переяславські варіанти пісень («Плач, Кубань ти...» і «Ой чого ж ти почорніло...», медведівський зразок пісні «Одна хмара з-за лимана»). Принцип мелодичного розвитку діє, зазвичай, на рівні послідовного розгортання інтонаційно й ритмічно оновлюваних мелодичних поспівок (варіативних, трансформованих або продовженого розвитку), що є характерним для пісень епічного складу.

3.2. СТАНОВІ ПІСНІ

3.2.1. Чумацькі пісні

Слова «чумак», «чумаченько» й «чумачина», «чумакування», «чумацтво» і «чумачка», що нині сприймаються як історична, економічна та мистецька давнина, протягом минулих майже п'яти століть (XV– середина XIX ст.) асоціювалися з відважними й міцними українськими чоловіками – представниками простих або січових козаків, міщан і шляхтичів [293, с. 22], народними торговцями рибою і сіллю [522, IV], дрібними торговцями-промисловцями чи просто візниками-хурщиками [274, с. 168], а їхня робота – з торгово-візницьким промислом періоду феодалізму [128, с.11; 216, с. 189] або з торговельною установою, що сформувалася «відповідно до ідеалів, які у багатьох відношеннях збігалися із сучасними соціальними» [522, IV]. На базі чумацтва – цього унікального економічного національного явища, пов'язаного з довготривалим (у просторі й часі) пересуванням каравану запряжених волами возів до Криму за сіллю та до Чорного і Азовського морів, на Дон і Кубань за рибою, – сформувався величезний пласт народнопісенної творчості, який, за словами О. Кошиця, «є найкращим зразком української поезії і музики» [293, с. 22]. Вказуючи на поетичні умови природного середовища, що спричинилися до виникнення чумацької піснетворчості, О. Кошиць писав: «...степові простори, безкрає небо і тиша, самостійність і поезія далекої мандрівки хвилювали творчий дух і він виливався у пісні, повні степової меланхолії й краси...» [там само].

І справді, в чумацьких піснях ще й тепер можна відчути безмежний степовий простір як той могутній імператив, що не лише зумовлював, а й вимагав від людей, життєдіяльність яких розгорталась у мінливих стосунках з цим простором, багатомірного саморуху, пов'язаного з дієвим виявом їхніх біологічних сил на небезпечному «одвічному» чумацькому шляху, етнопсихологічної енергетики – у спілкуванні із загадковим пульсуючим небом-космосом, креативних поривань індивідуальної та колективної етнічної свідомості – у творенні цілісного духовного Українського світу. І поставав цей Український світ, творений чумаками, тисячами пісень, в поетичних рядках яких оспівувалися хвилюючі побутові моменти: відправлення чумацької валки із села, труднощі мандрівного життя, напади розбійників, трагічна загибель або смерть від недуги, журба за рідними й гірке

поневіряння, що нерідко ставало приводом для чумацької тривалої гулянки у шинку, також повернення чумака додому та його щасливе або безрадісне кохання.

Потужна пісенна чумацька тематика містить не тільки різні сюжети, персоніфіковані образи, життєво-філософські медитації, а й доволі простору географічну атрибуцію, з якої складається закарбована в текстах чумацька мапа з позначенням на ній країн (Молдова, Польща, Росія, Крим), річок (Дунай, Волга, Дон, Буг, Десна), міст (Одеса, Черкаси, Полтава Кременчуг, Азов, Перекоп, «Київ на Подолі», Самара, Москва, Варшава, Балта) та інших географічних і народних найменувань (Луг, Валжденське поле, Карась-базар, Савор-Могила), пов'язаних з промислово-економічною практикою чумакування.

За своїм походженням чумацькі пісні презентують одноосібний чоловічий спів, оскільки творилися вони чумаками в процесі їхнього мандрівного життя або після повернення додому, під враженням подій, що трапились у минулій подорожі. Отже, монодичні зразки чумацької піснетворчості, які й досі можна записати у фольклорних експедиціях, належать до найдавніших. Як стверджує А. Іваницький, до останньої чверті XIX ст. чумацькі пісні не записувались в багатоголосих варіантах, що пояснюється поширенням народного багатоголосого співу саме з цього століття [216, с. 196–197]. Відносячи підголоскові-поліфонічний спів чумацьких пісень до пізнього явища, він зауважує, що «багатоголосий розспів торкнувся переважно драматичної тематики», пов'язаної зі смертю чумака в дорозі або розоренням чумаками пташиного гнізда [там само, с. 196]. Проте таке зауваження не підтверджується наявністю відповідного співвідношення кількості одно- і багатоголосих пісень, вміщених у книзі «Чумацькі пісні», яка, за словами упорядників, узагальнює півторастолітню історію записування та публікацій фольклорних зразків чумацького циклу. Так, із 24 нотованих варіантів пісні «Ой ходив чумак сім літ по Дону» 18 належать до одноосібного співу і лише 6 – до багатоголосого [713, с. 189–216], із 15-ти варіантів пісні «Ой горе тій чайці» одноголосих – 11 [713, с. 125–136], із 16-ти варіантів пісні «Їхали чумаки з України» також більшість (10) належать до одноосібного виконання [713, с. 138–149]. Очевидно, тематичний показник щодо визначення фактурної належності не є переконливим.

На Кубань чумацький шлях був прокладений приблизно на початку XIX ст., коли кубанські землі почали обживатися першими українськими переселенцями. Він пролягав від Дону (як розширення чумацького шляху з України на Дон) через Чорноморію до Ставропольської губернії, відгалужуючись ще на Астрахань. Загальні відомості про чумакування і чумацькі пісні, що зберегли чорноморці-кубанці, «варіюючи їх згідно з новими життєвими умовами на початку дикої, пустельної й багатоводної Кубанської рівнини» [274, с. 171], знаходимо у науково-популярному рефераті «Чумаки в народных песнях» Григорія Концевича, надрукованому в шостому числі Катеринодарського часопису «Известия ОЛИКО» за 1913 р. [274, с. 167–190]. Спираючись на роботи українських вчених – істориків А. Скальковського (1808–1899) і М. Закревського (1805–1871) [176] та фольклориста І. Рудченка (Білика) (1845–1906), автора узагальнюючої збірки «Чумацкие народные песни» [522], а також на польського етнографа А. Новосельського (Марцинковського) (1823–1880), Г. Концевич дав характеристику чумацтву як торговельно-економічному явищу, породженому демократичним життям Малоросії. Визначивши дефініції «чумацької» термінології, він послідовно описав (за сюжетно-тематичними ознаками віршових текстів) 30 чумацьких пісень, які були записані ним на початку XX ст. від козаків-кубанців і які, за його словами, «цілком збереглися і тепер ще з любов'ю співаються нашими стариками» [274, с. 173].

Що стосується дефініції слова *«чумак»*, то Г. Концевич наводить пояснення А. Скальковського, М. Закревського та А. Новосельського, які сходились на тому, що «чумак» походить від слова «чума», для запобігання якій чумаки, збираючись в дорогу, обмащували дьогтем штани і сорочку; за іншою ознакою, «чума» – це зовнішній вигляд чумака, перебування якого на курному шляху при волах і возах робило його подібним до хворого на чуму [там само, с. 169]. Додамо, що українські вчені М. Максимович, Г. Данилевський, Д. Яворницький, а слідом за ними О. Дей виводили назву «чумак» від давньоруського «чум» («чюм») «в значенні великої шкіряної або дерев'яної...посудини, яка використовувалась чумаками для перевезення солі й солоної риби» [128, с. 13]. Назву *«валка»* Г. Концевич виводить від слова «валити», тобто – повільно рухатися, і ідентифікував її з «обозом», який складався з декількох поєднаних разом артілей» [274, с. 169]. О. Кошиць під «валкою» розумів озброєний, запряжений волами караван возів з отаманом на чолі, з півнем у клітці на передньому возі, «який служив хронометром» [293, с. 21]. О. Дей масштаби чумацької валки визначав кількістю возів (від 10 до 100) [128, с. 16]. Слово *«мажа»*, запозичене з кримсько-татарської мови, означає чумацький віз, а також міру ваги, що дорівнює місткості одного чумацького возу [153, с. 358]. Г. Концевич співвідносив її з довгим, дуже глибоким, на високих колесах возом [274, с. 172], а Б. Грінченко, посилаючись на І. Рудченка, конкретизував «мажу» (чумацький віз) у складі валки із шести возів солі й шести возів риби, запряжених дванадцятьма парами волів [98, с. 396]. Відповідні визначення має чумацький термін *«мазниця»* – посудина [153, с. 359], дерев'яна діжка [274, с. 172], лагунка для дьогтю [98, с. 397]. Ще один чумацький термін – «важниця» – Г. Концевич тлумачить як «рід столика», що підставляється під ваговий дрюк, коли мастять дьогтьом осі» [274, с. 172], а Б. Грінченко – як «підставку для підняття возу з метою помастити колеса» [99, с. 222].

У віршових текстах чумацьких пісень нерідко згадуються «ярма кленові», «занози дубові», «налигач» на волячих рогах. Через пояснення цих специфічних термінів Б. Грінченка дізнаємося, що *«занози»* є частиною *«ярма»* і являють собою дві палиці, які пристосовуються в обидва кінці ярма, замикаючи шию вола, щоб він не випрягався [98, с. 72]. Саме ж ярмо, у яке впрягаються воли, складається з таких частин: верхньої «чашовини», що лежить на волячій шиї [100, с. 447, 542]; нижнього «підгірля» («підгорля») – горизонтальної частини ярма, розміщеної під шиєю вола і поєднаної з чашовиною за допомогою двох «снізок» (палиць) [там само, с. 542, 162]; до чашовини за допомогою «привою» (мотузка або ремінця) прикріплюється «каблучка» (сплетене з деревини або сиром'ятної шкіри, іноді залізне, кільце), яка надягається на «дишло» [«дуга» – 99, с. 358; «одиночна голобля» – 98, с. 203–204; 124, с. 508]. «Налигач» у чумацькому лексиконі – це мотузка (частина волячої упряжі), кінці якої прив'язували до рогів обох волів [98, с. 499; 125, с. 436].

Г. Концевич детально описав чумацький одяг («костюм»), посилаючись на своїх інформантів – старих кубанських козаків. Наводимо текст цього опису у скороченому вигляді: «Шапка із кольорового товстого сукна з навушниками, з середини підбита смушком. Сорочка із білого полотна, на грудях гаптована заполоччю хрестами червоного, синього та чорного кольорів в українському стилі...Штани "пістреві", із товстого грубого полотна... "з великою матнею"...Чоботи з широкими халявами "із морщинами", значно вище колін...Кожух [хутряна або шкіряна шуба –153, с. 492] жовтого кольору...Свита із строгого товстого сукна з "кобиняками", напівкруглої форми башлик [верхня шапка від непогоди – 124, с. 56], пришивний до коміру. Люлька пенькова, полтавського виробництва, батіг (кнут) легкий, невеличкий» [274, с. 171–172]. З наведеного опису вимальовується

зовнішня, досить колоритна постать історичного чумака, незмінним й вірним супутником якого у довготривалій і небезпечній мандрівці були воли, або «бики половії, сірі, великі», нерідко з пофарбованими чи навіть позолоченими крутими рогами [там само, с. 172].

Основна частина реферату Г. Концевича присвячена сюжетній рубрикації тридцяти чумацьких пісень, записаних у ст. Дядьківська, Новотитарівська, Калниболоцька, Шкуринська та Конелівська. Ця рубрикація супроводжується цитуванням віршових текстів (майже завжди повних) пісень, завдяки чому стало можливим систематизувати зафіксовані понад 100 років тому кубанські зразки чумацької піснетворчості відповідно до розгортання в них сюжетів, розмістивши їх у такій послідовності.

1. Виїзд чумацької валки із села: «Ой ви, хлопці, ви добрі молодці».
2. Журба дівчини після проводу чумака: «Купи мені, моя мати, за три коци голку».
3. Бідування чумакової сім'ї після виїзду хазяїна: «Чорна хмара наступає, чумак ярма нариває» (два варіанти).
4. Життєво-філософські медитації: «Ой горе тій чайці». «Наїхали чумаки з України».
5. Напади розбійників на чумацьку валку: «Гей, рано встали, вози помазали» (два варіанти), «Ой їхав, їхав пан Лебеденко із млина з мукою».
6. Чумацьке розгульне пияцтво як наслідок бажання чумака «утопити свою тугу»: «За горами, за долами чумаки стояли», «Гуляв чумак на риночку», «Продав чумак в Кременчузі рибу і тараню», «Ой у нашого Мусія була вчора чудасія».
7. Гірка доля чумака-наймита: «Ой ішов чумак із Дону додому», «Запив чумак, запив бурлак, запив, зажурився», «Козаче-бурлаче, чого зажурився?».
8. Спілкування чумака з волами: «Ой воли ж мої, воли половії».
9. Хвороба і смерть чумака: «Ой ходив чумак та ходив бурлак», «Ой сидить пугач на могилі», «Та забіліли сніги, заболіло тіло ще й головонька».
10. Трагічна загибель чумака під час нападу розбійників: «Ой, чумаче, чумаче, життя твоє собаче».
11. Журба жінки (дівчини) чумака: «Хилилися густі лози, відкіль вітер віє», «Ой сама ж я, сама пшениченьку жала».
12. Повернення чумака додому: «Заболіла та правая ручка, та пшениченьку жнучи».
13. Нещасливе кохання чумака: «Чи я ж тобі не казала, та сіючи», «Летіла зозуля через сад, куючи», «Ой чиї то воли по горі ходили?».

На жаль, у рефераті Г. Концевича відсутні нотні транскрипції до наведених віршових текстів дуже цінних пісень чумацького циклу, які на початку XX ст. зберігалися в пам'яті старих кубанських козаків. Наявність нотних транскрипцій дала б унікальний художній матеріал і можливість ідентифікувати їх як з чумацькими піснями, зібраними нами, так і з тими, що містяться у різних українських та кубанських збірниках – стародавніх і сучасних. За реальних же умов нам вдалось ідентифікувати лише одну пісню – «Продав чумак в Кременчузі рибу і тараню», аналогічні віршові тексти якої є у рефереті Г. Концевича [274, с. 181] і у п'ятому випуску «Песен кубанских казаков» Я. Бігдая (разом з нотним текстом) [45, с. 460]. Повна ідентичність віршових текстів, вміщених в нотній збірці Я. Бігдая (1896) і в рефераті Г. Концевича (1913), дає підстави вважати, що Г. Концевич скоріше за все процитував текст із бігдаївської збірки, ніж записав його від козаків.

Сучасним джерелом, що дав матеріал для написання аналітичної частини даного підрозділу, є 17 пісень чумацького циклу, записаних (і транскрибованих) нами у фольклорних експедиціях 1991–1995 рр. у 15 поселеннях Краснодарського краю (із них 15 пісень – на території історичної Чорноморії). За тематикою пісні поділяються на п'ять груп.

1. Вибір козаком (чумаком) своєї долі («хвортуни») – 2 зразки.
2. Нещаслива доля козака (чумака) – 5 зразків.
3. Смерть чумака в дорозі – 1 зразок.
4. Чумацькі гулянки з горя й туги – 2 зразки.
5. Життєво-філософські (з алегоричним підтекстом) медитації – 7 зразків.

Зауважимо, що коли пісні 3–5 груп належать до суто чумацьких, що творились колись самими чумаками як одноголосі і лише з середини XIX ст. почали утверджуватися у багатоголосих варіантах, то пісні 1, 2-ї груп не є цілком чумацькими – настільки в них переплелись образи, мотиви й тематика і чумацьких, і козацьких, і лірико-побутових пісень. Це пояснюється історичними причинами виникнення чумацтва як козацько-селянського промислу, перебування чумаків у постійних дружніх стосунках і ділових контактах із запорізькими й донськими козаками, а утім, доволі частими випадками переходу окремих козаків до чумакування. Усе це спричинилося до того, що в деяких чумацьких піснях мимохіть слово «чумак» замінювалось на «козак», окремі куплети переходили із козацьких ліричних пісень до чумацьких і навпаки; популярною з часом стала і тема кохання як інтерпретація чумацького життя засобами жіночого ліричного співу. Таке «розмивання» жанрових ознак у межах віршових текстів козацьких і чумацьких, бурлацьких і наймитських, лірико-побутових та гумористичних пісень призвело до того, що до збірників чумацьких пісень стали включатися і зразки, складені не тільки самими чумаками, а й тими, хто був з ними в безпосередніх стосунках. Слушно з цього приводу зауважив А. Іваницький: «Якщо суто чумацькі пісні показують мандрівне життя зсередини, очима самих чумаків, то пісні про кохання, родинне життя та гумористичні – це наче погляд на чумацтво ззовні, як його сприймали інші верстви народу, а також родичі і односельці чумаків» [216, с. 190–191].

Серед наших 17-ти пісень – два рідкісних варіанти пісні **«Ой да ти, фортуна, моя фортунонька»** («Ой хвортуне, хвортуночку»), які мають віршові тексти, що складаються з контамінованих куплетів козацьких і чумацьких пісень. Найбільш наближеним до пісень чумацького циклу є другий пісенний зразок, записаний у ст. Сергіївська. І хоча в ньому слова «чумак» і «чумацтво» замінено на «козак» і «козацтво», віршовий текст за сюжетно-тематичними характеристиками відповідає чумацькій піснетворчості: жінка з дитиною доганяє козака (чумака), який від'їжджає, і благає його повернутися додому. Етномузикознавчі позиції пісні такі: три гетерометричних рядки з гетеросилабчною віршовою структурою; мірний ритм, три–п'ятирядкова музична форма $A(BB_1)2$ з п'яти рівнотривалих поспівок, де $A(aa_1)$ – кантиленний монодичний зачин і $(BB_1)(bb_1b_2b_3)2$ – речитативно-декламаційний «хід» триголосого акордово-гармонічного викладу з елементами стрічково-унісонного і підголосково-поліфонічного двоголосся; ладові структури в межах мінорного гептахорду (зачин) і гексахорду («хід»). Своєрідність пісні полягає в тому, що в ній контрастно сполучаються два стилі мелодико-фактурного розвитку – кантиленний (монодичний) і речитативно-декламаційний (багатоголосий); при цьому для викладу багатоголосої частини характерна нецезурована варіативно-формульна повторність чотирьох поспівок як свідчення «нерозчленованого» [102, с. 111] типу мелодичного мислення, притаманного пісням ранньостадіального фольклору, поєднаного з акордово-гармонічним типом фактурного мислення пізніших часів.

Друга пісня – **«Ой, да ти фортуна, моя фортунонька»**, – записана в м. Кропоткін (за межами колишньої Чорноморії), також не має слів, похідних від слова «чумак», але загальна семантика віршового тексту визначає її належність до чумацького пісенного циклу, тим більше, що в останньому куплеті йдеться про те, як козаки «п'ють-гуляють...долю

вспоминають». Дана пісня є яскравим зразком кантиленного гуртового співу (мішана фактура поєднує унісонно-стрічкове і підголосково-поліфонічне двоголосся), що базується на гнучкій експозиційній мелодії, яка монодично розгортається в межах мінорного пентахорду (із субквартою) і тетрахорду (аа), а далі – в умовах двоголосся, поступово охоплюючи увесь діапазон натурального мінору (тетрахорд, гептахорд, октахорд) (bc). Ізосилабічна віршова структура двох рядків першої строфи і гетероситлабічна другої (двічі повтореної) співвідносяться з музичним викладом, який рівнотривалими цезурованими (засобом фермати-пролонгації) поспівками двічі експонує, а потім розвиває думку зосередженого настрою і формується в квадратну побудову (АВВ). Обидві пісні про фортуну («хвортуну») належать до різних мелодичних типів.

Гірка доля чумака («молодий козаче») оспівується в п'ятьох варіантах пісні **«Зелений дубочок на яр похилився»**, які належать до одного мелотипу. Пісенні варіанти записані в поселеннях різних географічних зон, що дає можливість певним чином простежити «рух» одного пісенного мелодичного типу з північного сходу (ст. Кисляківська) на схід (ст. Калниболоцька), а далі – на південний схід (ст. Кавказька), південь (ст. Старокорсунська м. Краснодар) та південний захід (с-ще Приморське). Віршовий текст трьох пісенних варіантів (кисляківського, калниболоцького та приморського) має спільну сюжетно-тематичну основу, а зміни мобільних текстових елементів діють у кожному з них на таких рівнях: *морфологічному* (зміни заключних морфем слів «риболовці» – «риболови», «синьоє море» – «синє море», «дорога»–«доріжка», «сітка» – «сєті»): синонімічному («синє море» – «бистра річка», «закидайте» – «розкинте» – «закіньте», «виймайте» – «впіймайте», «щука» – «риба»); *семантичному* («впіймали щуку хлопцю на розлуку» – «риба-щука грає, на дно поринає»); *синтаксичному* (у вигляді анафорних повторів слів або їх частин: «чого, чого й зажурився», «без до..., без долі родився»), а також на рівні використання міжстрофних рефренів-конкатенацій. Саме завдяки дії мобільних елементів парадигми [108], які оновлюють стабільні ознаки тексту, що відклалися в пам'яті співаків різних вікових груп, поколінь та локальних стилів, можна фіксувати та аналізувати функціонуючі виконавсько-інтерпретаторські версії одного пісенного зразка. Консервативні стабільні елементи віршового і музичного текстів виявляються у віршовій структурі (66)2 та наскрізній віршовій формі (аб)(вг), яка відповідає музичній формі (АВ) симетричної будови. Два інших варіанти (кавказький та старокорсунський) мають віршові тексти, що являють собою контамінацію двох сюжетних ліній. Перша лінія розгортається від експозиційного до наступних куплетів, в яких йдеться про дії трьох коханок (одна «колечко дарила», друга «постіль білу слала», третя – «шельма» – отруїла, напоївши козака вином під зеленим дубом). Інша сюжетна лінія пов'язується саме із «зеленим дубочком», що «на яр похилився», і має (у стислому вигляді) тематичні ознаки попередніх трьох пісенних варіантів. Розгляд основних етномузикознавчих позицій дав такі характеристики цієї п'ятиваріантної ліричної жіночої пісні кантиленного мелодичного стилю. Ампліфіковані доповнення (частки «та», «же», « та й»), міжстрофна конкатенація (використовується тричі) та повторення другої строфи, що разом розширюють форми віршового і музичного текстів, – цими прийомами позначений варіант пісні, записаний від 78-річної виконавиці – Несторової С. Т. із ст. Старокорсунська. Чотири багатоголосих варіанти мають мішану музичну фактуру: стрічкове й підголосково-поліфонічне (калниболоцький і кавказький варіанти), акордово-гармонічне (з вкрапленнями акордового триголосся) та підголосково-поліфонічне двоголосся (приморський та кисляківський варіанти). Музична стилістика усіх варіантів базується на наскрізному розвиткові мелодичного матеріалу (ab)(cd), який на компаративному рівні презентує один мелотип з незначною інтонаційно-ритмічною варіативністю

чотирьох однотактових поспівок. При цьому найстабільнішою є експозиційна монодична поспівка, ідентична у чотирьох зразках і змінна у приморському варіанті, де вона відособлюється початковим імпульсом, який визначає звучання монодичної двотактової поспівки в плагальній ладоструктурі (мінорний пентахорд із субквартою і високою субсекундою) по відношенню до наступного музичного тексту. Поспівка-імпульс чотирьох зразків базується на мінорному квінтакорді основної ладовисотної структури (окрім монодичного варіанту); через мінорний квінтакорд п'ятого ступеня тієї самої ладової структури здійснюється цезуроване (із закріпленням-пролонгацією) плагальне відхилення. У першій поспівці другого рядка знов діють вертикальні закономірності квінтакордів (у монодичному варіанті – і в заключній поспівці), що створює ефект короткочасної паралельної зміни ладових устоїв, тоді як в заключних поспівках співвідношення голосів змінюється на поліфонічне. Через «партитурне» (на рівнях усіх п'яти зразків) порівняння чотирьох поспівок, з яких формується пісня, виявляється, що найконсервативнішими є перша з них (a, a_1), незмінна в чотирьох випадках, і заключна (d, d_1,d_2), а наймобільнішою – третя (c, c_1, c_2, c_3, c_4); чотирма варіантами представлена і друга поспівка (b, b_1, b_2, b_3). Отже, для даної популярної ліричної жіночої пісні, в якій оспівується гірка доля чумака (козака), домінантною є дія модусу мислення середовища, що закріпив в пам'яті носіїв різних пісенних традицій один опорний мелотип, який у кожному варіанті набув незначних варіативних змін (інтонаційно-ритмічних і фактурних) на поспівковому рівні. У часовому вимірі найвіддаленішим можна вважати кавказький варіант як такий, на котрому слабо відзначився вплив акордово-гармонічного мислення.

Унікальним зразком чоловічої чумацької традиційної піснетворчості є твір **«Ой ходив чумак, та й ходив бурлак ой сім год по Криму»**, записаний в ст. Калниболоцька. Древнім чумацьким шляхом, що завів хворого чумака в чужу сторону, нібито «віє» від архаїки віршового й музичного текстів пісні. Ампліфікована структура віршового тексту виявляється в тому, що кожний його сегмент починається частівками «та» або «ой», крім четвертого, заключного сегменту-«межиспіву» [термін А. Іваницького – 216, с. 39], який монодично повторюється наприкінці куплетів у вигляді постійної внутрікуплетної конкатенації. Ознаками епічного складу віршового тексту, окрім цієї конкатенації, є: драматична ситуація (викрадення волів, хвороба і смерть чумака), символіка дзвону, яким «у Кримочку...у городочку... вдарило в два...в п'ять...по тому чумакові, що ходив год сім»); зменшувальні словесні форми («причинонька», «ручки», «ножки», «головочка», «Кримочок», «городочок»); словосполучення-тавтологія («чумак» і «бурлак»); строфічна анафора як стилістичний прийом у вигляді повтору синтаксичних побудов («Та й у Кримочку, та й у городочку» і «Та це ж по тому та й по чумакові»). Усі перераховані прийоми дають можливість відчути і уявити панорамну широчінь степового простору, начебто заповненого «стереофонічною» монументальністю символічних дзвонів і емоційно стриманими медитаціями щодо нерозв'язаного протиріччя між короткоплинністю людського буття і вічністю байдужого до нього всесвіту.

Етномузикознавчий розбір пісні дає привід із захопленням констатувати дивовижну ладову структурованість, завдяки якій коротка чотиритактова мелострофа розгортається засобами аж триярусного інтонування (монодичного в зачині й «межиспіві» та двоголосого у підголоскові-поліфонічному співвідношенні обох голосів у «ході»). Отже, ладова змінність здійснюється навколо трьох ладових устоїв, що створює ефект послідовної ладової мінливості – терцієвої (паралельна міноро-мажорна змінність) і квартової (по відношенню до другого устою, але великосекундового щодо першого устою). У літерному позначенні звуків устоїв ладова змінність має такий вигляд: *g–B–F*. Ладові структури є

дещо різними в першому куплеті й наступних одинадцяти і тому потребують окремого розгляду. Перший куплет має такі ладові структури: мінорний гексахорд у системі квінтакорду з устоєм *g* (1-й такт); мінорний пентахорд з тим самим устоєм і відхиленням до устою *b* через субкварту (2-й такт); поєднання тритоніки верхнього голосу (*f–d–c*) і дитоніки з субквартою (*d–b–f*) у нижньому голосі, що діє у системі мажорного квінтакорду, з модуляцією через субкварту і верхню субсекунду до опорного тону *f* (3-й такт); мажорний пентахорд з устоєм *b* (4-й такт). Усі інші куплети мають такі ладові структури: монодична мінорна дитоніка (*g–b*), поліфонічне двоголосся в системі еолійського октахорду з устоєм *g* і модуляцією в *B* (перші два такти); наступні два такти структуровані так само, як у першому куплеті. Дана пісня кантиленно-декламаційного мелодичного стилю, у заголовному рядку якої є традиційна для українського пісенного фольклору цифра 7, має дворядкову (з ознаками репризності) музичну форму $(ab)(cb_1)$, організовану на засадах квадратності і мірного ритму. І хоча цей чудовий кубанський зразок чумацького пісенного циклу має аналоги з-поміж чумацьких пісень, записаних на Дніпропетровщині [713, с. 202–203] і Чернігівщині [649, с. 71], його можна віднести до раритетних явищ кубанського пісенного фольклору, що зберігся до наших днів (тим більше, що він є єдиним, записаним нами в експедиціях; жодного варіанту чумацької пісні даної тематики немає в кубанських збірниках Я. Бігдая і В. Захарченка).

Два варіанти пісні з тематикою нестримного гуляння, в яке впадає чумак з горя й туги, записані відповідно в ст. Стародерев'янківська (**«Гуляв чумак на риночку»**) і у м. Коренівськ (**«Як був чумак на риночку»**). Обидва зразки належать до класичних чумацьких пісень зазначеної тематики, але кожний з них має свої неповторні особливості, якщо порівнювати їх між собою, або з аналогічними українськими варіантами. Це пояснюється насамперед тим, що ці кубанські варіанти відносяться до різних локальних стилів: стародерев'янківський презентує стиль північної Чорноморії, а куренівський – центральної. Віршові тексти зразків збігаються в межах трьох куплетів, маючи незначні відмінності на морфологічному рівні. У стародерев'янківському варіанті є додатковий куплет, що відтворює характерну міні-сцену з чумаком і шинкаркою, до якої він прийшов з метою задарма похмелитися. Віршова структура обох текстів має відмінності з боку формування і повторів рядків, що відбивається на музичній формі (МФ) кожного варіанту: МФ першого зразка (ABB) (2 т. + 3 т. + 3 т.) або $(aa)(bb_1c)2$; МФ другого варіанту (ABC) (2 т. + 2 т. + 2 т.) або $(a_1a_1)(b_2b_3)(c_1c_1)$. Розгортання мелодичних поспівок як складових елементів музичної форми здійснюється у кожному зразку, як це видно із літерних позначень, через точне й варіативне повторювання. Слід відзначити, що зачинна монодична поспівка, двічі точно повторена, у першому варіанті є більш самобутньою в інтонаційному плані (стрибок вгору на опорний тон по звуках мажорного секстакорду), ніж та сама поспівка другого варіанту, що являє собою октавний стрибок вгору до звука п'ятого ступеня, що є типовим для українських метропольних зразків цієї пісні. Відрізняються обидва твори і ладовими структурами: у першому варіанті – пентахорд в системі мажорного квінтакорду (з подвоєним в октаву головним устоєм), звукоряди міксолідійський і мажорний октахордовий (з відповідною варіативністю сьомого ступеня); у другому зразку – мажорний пентахорд із субквартою і субтерцією, гексахорд із заповненою субквартою, каденційне квінтове зміщення устою в системі мажорного квінтакорду (з подвоєним в октаву новим устоєм). Об'єднує варіанти музична фактура у вигляді мішаного (стрічково-терцієвого і підголосково-поліфонічного) двоголосся; належать вони і до одного мелотипу танцювально-моторного стилю, характерного для пісень з гумористичною тематикою.

У семи варіантах пісні з алегоричним віршовим текстом конкретний сюжет про чайку, яка благає чумаків повернути забраних із гнізда її дітей-чаєнят, асоціюється з трагічною долею України, що своїм геополітичним положенням протягом століть притягувала до себе багатьох агресорів. Трирядкова віршова строфіка зі структурою рядків (66)(446)2, музична форма (АВВ), кантиленна широкоамбітусна мелодія мінорного нахилу, уповільнений темп, стрічкове й підголосково-поліфонічне двоголосся з виразною мелодичною самостійністю голосів – усе це сприяє створенню настрою високих, скорботних переживань, викликаних не лише болем матері-чайки, яка вивела чаєнят «при битій дорозі», а й відчуттям любові до рідної багатостраждальної землі. Географічна атрибуція семи кубанських варіантів пісні про чайку така: *«Їхали чумаки із Криму додому»*, записана в ст. Каневська (північна частина колишньої Чорноморії), *«Ой горе тій чайці»* – у ст. Отаманська (східна частина) та в ст. Дінська (південна частина), *«Горе тії чайки»* – в м. Коренівськ (центральна частина), *«Ой немає гірш нікому»* – в ст. Голубицька (північно-західна частина), *«Нема гірш нікому»* – в ст. Староджереліївська і Старонижчестебліївська (південна частина). Отже, варіанти однієї пісні були зафіксовані в різних поселеннях, завдяки чому можна поставити такі завдання: 1) виявити й ідентифікувати стабільні й мобільні мелодико-ритмічні елементи варіантного ряду пісні, узявши за основу аналізу пісенну парадигму як суму варіантів, згрупованих навколо інваріантної моделі; 2) класифікувати ці варіанти на рівні мелотипів різної спорідненості; 3) визначити лінію територіального «руху» пісенної парадигми з позначенням мелотипів у послідовності, яка відповідає поступовому зменшенню рівня їх спорідненості.

Є відомості про те, що чумацька алегорична пісня про чайку-небогу стала знаною в Україні вже у XVII ст. [713, с. 479] і набула значного поширення не лише у середовищі чумаків, а й поміж запорізьких козаків (її знав Богдан Хмельницький), селян і навіть царських вельмож (пісню про чайку любив співати князь Г. Потьомкін-Таврійський). Особливою популярністю пісня користувалася серед різних верств українського населення в останній чверті XVIII ст., коли почалося масове переселення козаків і селян на кубанські землі. Так пісня, не втрачаючи своїх лірико-філософських та алегорично-дидактичних якостей, дожила до наших днів і побутує в активній формі серед мешканців старшого й середнього віку історичної Чорноморії.

Сюжет традиційної чумацької пісні про чайку, в своїй основі спільний для усіх семи варіантів, розгортається у такій послідовності: експозиційний зачин з конкретною інформацією щодо чумаків, які «ішли...гніздечко знайшли...розтоптали...чаєнят забрали» (в усіх варіантах, окрім каневського, цьому зачину передує моралізаторська преамбула з титульними словами «Ой горе тій чайці» або «Нема гірш нікому»); розмова чайки з чумаками, з якої вона дізнається, що її «малі чаєнята покипіли в каші» (в каневському творі – лише про відмову чумаків повернути чаєнят); прокльони чайки-матері на адресу чумацьких волів (відсутні у варіантах отаманському, коренівському та голубицькому). Змінюваність діючої у віршовому тексті парадигми виявляється на рівнях морфологічному («чумаки» – «чумаченьки», «гніздо» – «гніздечко»), синонімічному («забрали» – «ізігнали», «виварили» – «поварили» – «покипіли») та – особливо – на семантичному (через зміни змістовної сутності словесних зоротів або додавання нових словесних блоків до сюжетно-композиційного контексту пісні). Характерна для пісні модель віршової структури (66)(446)2 найбільш варіюється у зразку ст. Голубицька, а сталою залишається у зразках отаманському й дінському. Що ж стосується стабільних ознак віршового тексту, то вони виявляються в наскрізній і незмінній віршовій формі, яка відповідає розповідальному характеру і змісту пісні: (аб)(вгд)2.

Розбір основних етномузикознавчих позицій показав, що пісня у всіх її варіантах містить різнорівневі зміни, які найкраще спостерігаються при компаративному зіставленні поспівок, на котрих позначилися процеси інтонаційно-ритмічної консервації, варіаційності, трансформації та новоутворення, зумовлені активним і творчим функціонуванням (через гуртове чи індивідуальне виконавство) пісні в просторі й часі. Після заповнення семи горизонтальних ланок цілісної «партитури» символічними літерами і цифрами, якими позначаємо поспівки та їх варіативні й трансформаційні зміни, виходимо на такі статистичні показники і квалітативні характеристики.

Канівська	(a a)	(b c d e)	(b c d e_1)
Отаманська	($a_{тр}$ $a_{тр}$)	(b_1 c_1 d_1 f)	(b_2 c_1 d_1 f_1)
Дінська	($a_{тр1}$ $a_{тр2}$)	(b_2 c g f_2)	(b_2 c_2 g f_3)
Коренівськ	(k(I) k_1(I))	(b_3 c_3 g_1 e_2)	(b_3 c_3 g_1 e_3)
Голубицька	(m m_1)	(n $b_{тр}$ d_2 e_4)	(n $b_{тр}$ d_2 e_4)
Староджереліївська	($m_{тр}$ $m_{тр}$)	(o p p_1 e_5)	(o p p_1 e_6)
Старонижчестебліївська	($m_{тр1(3)}$ $m_{тр2(r)}$)	($b_{тр}$ p_2 $d_{тр}$ e_7)	($b_{тр}$ p_2 $d_{тр}$ e_8)

Показники таблиці дають можливість вийти на такі класифікаційні висновки щодо мелодичних типів (МТ):

1) модель-інваріант (МТА), навколо якої групуються варіантні мелотипи – м. Коренівськ;
2) варіантні мелотипи, до яких належать три пісенних зразки: $МТА_1$ – ст. Канівська, $МТА_2$ – ст. Отаманська, $МТА_3$ – ст. Дінська;
3) трансформовані мелотипи, до яких належать три пісенних варіанти: $МТА_{тр}$ – ст. Голубицька, $МТА_{тр1}$ – ст. Старонижчестебліївська, $МТА_{тр2}$ – ст. Староджереліївська.

Враховуючи ці показники, а також характеристики мінорних ладових структур та музичну мішану двоголосу фактуру, виходимо на таке визначення лінії «руху» множинного варіантного ряду кубанської чумацької алегоричної пісні про чайку-небогу: модель інваріант МТА – твір, записаний в м. Коренівськ від двох сестер – 71-річної Війтової Н. П. (1923 р. н.) і 65-річної Назаревської Г. П. (1929 р. н.); варіантний $МТА_1$ найближчої спорідненості – пісня, записана в ст. Каневська від п'яти жінок віком від 53 до 73 років; варіанти близької спорідненості: варіантний $МТА_2$ – зразок, записаний у ст. Отаманська від шести жінок віком від 59 до 75 років, і варіантний $МТА_3$ – пісня, записана в ст.Дінська від шести жінок віком від 65 до 80 років; варіанти віддаленої спорідненості: трансформований $МТА_{тр}$ – пісня, записана в ст. Голубицька від 78-річної Мігель М. Т. (1914 р. н.) та 63-річної Солодкої Т. І. (1929 р. н.); трансформований $МТА_{тр1}$ – твір, записаний у ст.. Старонижчестебліївська від гурту жінок віком від 62 до 76 років; варіант далекої спорідненості, трансформований $МТА_{тр2}$ – пісня, записана в ст. Староджереліївська від 58-річної Слепченко Наталії Михайлівни (1935 р. н.) та 70-річної Нечаєвої Параски Філатівни (1923 р. н.).

Висновки. У підрозділі розглядаються «чумацька» термінологія і науково-популярний реферат Г. Концевича «Чумаки в народных песнях» (1913 р.), досліджуються 17 записаних нами і згрупованих за тематикою кубанських чумацьких пісень, які є традиційними фольклорними зразками неминущої художньої цінності. Протягом довгого часу функціо-

нування вони зазнавали кореляційних змін, знаходячись у безперервному процесі «творчої роботи» безіменних українських першотворців і кубанських співців кількох поколінь, що відтворювали і усним шляхом передавали нащадкам ці пісні, несучи високий і відповідальний обов'язок бути носіями та охоронцями духовних пам'яток рідної культури за межами своєї Батьківщини. За тематичними ознаками 10 зразків належать до суто чумацьких (смерть чумака в дорозі, чумацькі гуляння, життєво-філософські медитації) і 7 – до «розмитих» з жанрового боку (вибір долі, нещаслива доля), що пояснюється історичними причинами виникнення чумацтва як козацько-селянського промислу і зумовленими цим впливами мотивів і тематики козацьких та лірико-побутових пісень. Варіативні зразки розглядаються на рівні визначення лінії «руху» множинного ряду, класифікованого на мелотипи різної спорідненості.

3.2.3. Наймитські, сирітсько-наймитські, бурлацькі, рекрутські та солдатські пісні

До станових, окрім чумацьких, належать пісні наймитські (2) і близькі до них сирітсько-наймитські (4), а також бурлацькі (2), рекрутські (10) та солдатські (5), які вдалось записати у 17-ти кубанських поселеннях.

Поетичні тексти двох наймитських пісень відтворюють важку службу наймита у багатого сільського пана. У першій пісні – **«Хто не жив, братци, в багатого»** (м. Коренівськ) – монологічний віршовий текст відтворюється устами хлопчика, якого зубожілі батьки віддали в найми до старого господаря, що годує його холодним борщем, а на друге ставить перед ним «порожню макітру». В іншій пісні – **«Тече річка та й невеличка»** (ст. Старомишастівська), – в якій з другого куплету починається віршовий текст, аналогічний тексту попередньої пісні («Хто не служив та у багатого, той не знає горя»), у стислій формі викладений монолог старого наймита, котрий, напуваючи волів полових, сумує за своїми молодими роками. Поетичний текст коренівської пісні через наявність наскрізної конкатенації, ампліфікованих доповнень, строфічної анафори, а також через відсутність поетичної рими практично не піддається моделюванню для визначення його структури. Отже, віршова структура пісні є гетеросилабічною двосегментною, сформованою у три рядки: (36)(46)(36). Поетична форма відповідає трирядковій музичній формі ($ABB_{тр.}$), що складається із трьох наскрізних поспівок речитативно-декламаційного мелодичного стилю – (a)(b)($b_{тр.}$), – цезурованих стійким і «розмитим» розчленуванням. Цікавою і оригінальною є ладова будова з триярусним інтонуванням: мажорним, з одним устоєм, у монодичному зачинному першому (пентахордовому) і двоголосому третьому (тетратоніка із субтерцією і низькою субсекундою, гексахорд) мелорядках, та мінорним, з великосекундовою та квінтовою ладовою змінністю (квінтакорди першого й п'ятого ступенів у ладових системах з головними устоями *a* і *d*, також біхорд із субсекундою) у другому мелорядку. Тож інтонування здійснюється навколо трьох ладових устоїв: G–(a–d)–G із тимчасовою мажоро-мінорною змінністю у другому мелорядку і кінцівкою на подвоєному в октаву тоні п'ятого ступеня. Фактура пісенного тексту є стрічково-терцієвою й октавною з моментами підголосково-поліфонічного та акордово-гармонічного двоголосся. Мірний музичний ритм з моделлю (а)(б)($б_1$) співпадає з моделлю музичної форми. Пісня, архаїчність манери інтонування якої підкреслюють великосекундова і автентична реліктова ладова змінність та варіабельність сьомого ступеня, була записана від двох сестер із м. Коренівськ: 71-річної Войтової Н. П. (1923 р. н.) та Назаревської Г. П. (1929 р. н.).

Пісня «Тече річка та й невеличка», маючи споріднений поетичний текст і музичну форму (ab)(c)(c_1), відрізняється за всіма іншими позиціями. Це – модельована віршова структура (44)(6)(6) (без врахування ампліфікованих доповнень, строфічної анафори та регулярних вигукових приспівок «гей!»); віршова форма (аб)(в)($в_1$); мінорний лад з централізованим єдиним устоєм *g*, варіабельністю сьомого ступеня і такими звукорядовими структурами, як біхорд із субквартою, мінорні квінтакорд з головним устоєм, тетрахорд, октахорд натурального і гармонічного видів; рубатний музичний ритм із двома стійкими цезурами, моделлю наскрізної будови (аб)(вг)(де), каденційним дробленням тощо; протяжливий кантиленний лірико-пісенний мелодичний стиль; монодична фактура (одноосібне виконання 81-річною Біловол З. А., 1912 р. н.). Обидві односюжетні наймитські пісні презентують різні мелотипи: МТА (м. Коренівськ) і МТВ (ст. Старомишастівська). Віддалені інтонаційні зв'язки можна знайти на окремих мікроділянках форми, порівнявши коренівський твір з українською односюжетною наймитською піснею «Ой хто не служив ой та й у багатиря», зафіксовану на Київщині у 1954 р. [649, с. 73].

Сирітсько-наймитська пісня **«Ой немає гірш нікому»** записана у чотирьох варіантах відносно близької та віддаленої спорідненості у станицях Камишевацька, Калниболоцька, Незамаївська та Старокорсунська. Позиціями, що поєднують ці варіанти, є: спільні сюжет поетичного тексту (образ дівчини-сироти, котру «ніхто не пригорне при лихій годині», зіставляється з парою закоханих, що розійшлися, «як туман по лісі», «як чорна хмара»), модель віршової структури (66)3 та віршова форма (АББ), а також наявність в поетичній строфі ампліфікованих доповнень і строфічної анафори (в калниболоцькому варіанті – ще й ненаголошених складів наприкінці кожного куплету), сумно-елегійний характер мелотворення, лірико-пісенний мелодичний стиль – кантиленно-протяжливий, фіоритурного характеру в старокорсунському варіанті та кантиленний в трьох інших. Порівняння музичних текстів усіх зразків дає можливість визначити камишевацький твір моделлю-інваріантом (МТА), яка має симетричну музичну форму ($AA_{тр}A_{тр1}$), що розбудовується засобами трансформованих перетворень мелопоспівки А [($aa_{тр}$)($a_{тр1}a_{тр2}$)($a_{тр1}a_{тр3}$)] в умовах гексахордових ладових структур з тимчасовим паралельним міноро-мажорним зміщенням устоїв в «ході», також стрічково-терцієвої фактури (з елементами підголосково-поліфонічного двоголосся й акордово-гармонічного триголосся) та мірного музичного ритму, модель котрого (aa_1)(aa)2 наближена до формотворчої музичної моделі. Варіант із ст. Калниболоцька належить до мелотипу відносно близької спорідненості ($МТА_1$), музичну форму якого (ABB_1) утворюють варіаційно й трансформовано розбудована поспівка «а» та каденційна поспівка «b» [(aa_1)($a_{тр}$b)2] в умовах мінорних (гептахорд, гексахорд, квінтакорд, неповний октахорд) та тимчасових паралельно-мажорних (трихорд із субсекундою, квінтакорд, тетрахорд) ладових структур, мішаної фактури (двоголосої підголосково-поліфонічної, стрічково-терцієвої і акордово-гармонічної) та акцентно-динамічного ритму з ритмоформульною моделлю (aa_1)(a_1a_1)(a_1a_2). Незамаївський варіант є мелотипом віддаленої спорідненості ($МТА_2$) щодо інваріантного мелотипу і близької – по відношенню до калниболоцького. Він має музичну будову (ABB_1), утворену із трьох поспівок похідного контрасту, варіаційно розгорнутих [(aa_1)(bc)(b_1c_1)] в ладових умовах, що є аналогічними з попередньою піснею; двоголосу (стрічково-терцієву й октавну, з моментами підголосковості) і триголосу акордово-гармонічну фактуру та мірний музичний ритм, змодельований за схемою (аа)($бб_1$)2.

Старокорсунський пісенний варіант є трансформованим монодичним зразком далекої спорідненості ($МТА_{тр}$), індивідуалізованим талановитим виконанням народної співачки Дем'яненко О. Я. (1911 р. н.), яка майстерно і тонко розвиває одну мелопоспівку в межах мінорних

натуральних гептахордового і октавного звукорядів з незмінним ладовим устоєм. Основою техніки фіоритурного виконавського стилю співачки є протяжливе оспівування віршових складів (наприклад, чотирискладове слово «сиротині» вона оспівує 14-а звуками, а словосполучення «не пригорне», що теж має чотири склади, – аж 17-а звуками!) та принцип імпровізаційної повторності куплетів, завдячуючи якому в цілому, на рівні усієї пісні, утворюється куплетно-варіаційна форма; на рівні ж одного куплету музична форма є монопоспівковою: $(аа_{тр})(а_{тр1}а_{тр2})(а_{тр1}а_{тр3})$. Співомовна імпровізаційна свобода, яка можлива, за звичай, лише в одноосібному виконанні, відповідає зазвичай рубатному музичному ритму з однією сталою та однією «розмитою» цезурами і моделлю (аб)($бб_1$)2, в якій найстійкішою є ритмоформула «б». Зазначимо, що аналогічну ритмічну модель має незамаївський варіант, так само як близькими між собою є музичні ритми камишевацького та калниболоцького зразків. Незамаївський і камишевацький варіанти зближує зі старокорсунським наявність двох цезур, сталої і «розмитої», тоді як калниболоцький твір має дві «розмиті» цезури.

Спрощеними аналогами до усіх чотирьох кубанських варіантів є пісня *«Та немає гірш нікому»* із українського збірника (1963 р.) [649, с. 75] і кубанського збірника Г. Концевича (1904 р.) [279,55]. Вміщений у збірнику Г. Концевича, опублікованому в 1911 р., варіант цієї пісні є цілком самостійним [279, с. 427].

Бурлацька пісня **«Ой наступила та й чорна хмара»** записана у двох варіантах в станицях Березанська і Должанська. У поетичному тексті пісні сумно-стриманого настрою не лише йдеться про слабкість соціально приниженої «голоти», яка п'є в корчмі і часом вступає в конфліктні стосунки з дуками-багатіями, а й ставиться питання: «ой за що, за що бідна голота напивається?» У цих словах – і біль, і протест, і нагадування про сили, які поки що дрімають. Кантиленна, організована акцентно-динамічною вальсоподібною ритмікою, мелодія пісні, починаючись в монодичному зачині в умовах мінорних тетратоніки (трихорду) та пентатоніки (з півтоном), поступово охоплює октахордовий звукоряд натурального мінору і разом з паралельною терцієвою второю другого голосу розгортається в стилі ліричної пісні-романсу. Побудований із споріднених поспівок продовженого розвитку, що рухаються з дотриманням однієї складочислової схеми віршового тексту (555) і модельованої структурної ритмоформули, музичний матеріал укладається у трирядкову форму (АВВ) – должанський варіант і ($АА_1А_1$) – березанський зразок. Належачи до одного мелотипу, обидва варіанти споріднені на рівні відносно близької подібності. Із збірникових варіантів пісні найближчим є зразок, записаний В. Захарченком у 1989 р. в ст. Ясенська [191, с. 71–73]. У збірнику Я. Бігдая ця пісня подана в двох варіантах: самостійному (записана з голосу кубанського діяча Ст. Ерастова в Катеринодарі) [46, с. 60] та у вигляді обробки пісні «Та веселая та бесідонька» М. Лисенка для голосу і фортепіано [46, с. 353–355], яка є варіантом пісні «Про голоту» із збірника М. Лисенка [338, с. 130] та подібної до неї пісні «Гей, наступає та чорна хмара» із збірника Г. Концевича (1912 р.) [278, с. 276].

Десять пісень про рекрутчину і п'ять про солдатчину охоплюють, з одного боку, тему рекрутського набору, а з іншого – тему солдатської служби і загибелі на війні. У піснях **«Ой колись була розкіш-воля»**, **«В суботу раненько»** йдеться про проводи хлопця батьками й сестрами-«жалюбницями»; у пісні **«А я чаю не желаю»** в автологічній напівжартівливій формі звучить прохання хлопця дати йому можливість попрощатися з дівчиною і матір'ю; в іншій – передбачається алегорична подія, пов'язана з чутками про вербування вдовиного сина у солдати; тема вибору молодшого із трьох братів на довгу царську службу звучить у пісні **«Через гору шлях-доріженька лежить»**; роздуми молодого козака перед його відправою до армії – у піснях **«Пливе човен»** і **«В армію пойду»**.

У солдатських піснях звучить тема смерті, яка сприймається через останні слова солдата, що вмирає на бранному полі (**«Прощай, станиця, прощай, Кавказ»**, **«Ой, поля, ви поля»**), або через зміст самого пісенного тексту (**«Під зеленою рокитой»**); ще одна тема – рятування дівчиною сплячого козака від ворожих солдат (**«Чогось мені, братці, дрімається»**). Солдатські пісні за характером і будовою близькі до рекрутських, але відрізняються від них кантиленним розспівом і епічним характером інтонування.

Рекрутська кубанська пісня **«Ой налетіли соколочки з сторони»**, записана в ст. Камишевацька, є чорноморським варіантом козацької донської пісні «Ой там летели соколы с стороны» [48, с. 122; 189, с. 48–49]. На відміну від донських зразків, а також від одного з чорноморських варіантів зі збірника Я. Бігдая [46, с. 48], камишевацька пісня має у другій половині поетичного тексту інший сюжет, пов'язаний зі звісткою від соколів, які «сіли-впали у вдовушки во дворі», про те, що «люди бають: хотять Ваню у солдатушки забрать». Щодо музичного матеріалу даної пісні, то опосередковано він нагадує донський [48, с. 122] і чорноморський [46, с. 48] варіанти із бігдаївських збірників і дещо більше – донський, записаний В. Захарченком від мешканки ст. Кавказька А. І. Сидорової [189, с. 49]. Камишевацький двоголосий (стрічково-терцієвої, з моментами підголосково-поліфонічної фактури) твір чарує світосяйним характером мелодичного руху, стрункістю побудови двох аналогічних поспівок із серединною «розмитою» цезурою. Одноголоса початкова поспівка «а», після якої звучать вказані дві поспівки (b і b_1) моторно-танцювального мелодичного стилю, виконує функцію межиспіву, що позначається на несиметрічності віршової структури – (447)(47) – і музичної форми (ab)(b_1), а також на віршовій формі (ааб)(аб), розбудованій засобами строфічної анафори і внутрістрофної конкатенації. Своєрідною є ладова структурність з централізованим ладовим устоєм *G* і вузькоамбітусними мажорними звукорядами (трихордом і пентахордом), в яких особливого значення набувають заповнена субкварта, що розширює амбітус до октахордового звукоряду, а також тон п'ятого ступеня, яким закінчується і межиспів, і перший мелорядок (поєднаний з другим «розмитим» цезуруванням), і останній мелорядок (в обох випадках цей тон подвоєний в октаву).

Рідкісною за чистотою фольклорного першоджерела, мелодизованим речитативним стилем та виконавською манерою (співачки – три сестри старшого віку із ст. Кугоєйська) є рекрутська пісня **«Через гору шлях-доріженька лежить»**, у якій йдеться про вибір у солдати найменшого із трьох братів. Як і в попередній пісні (з котрою її споріднюють віршова структура (447)(47), наявність монодичної поспівки-межиспіву, музична форма (ab)(b_1), модель музичного мірного ритму (аб)(б), мажорні ладові структури з єдиним ладовим центром, заповненою субквартою у межиспіві та октавною кінцівкою на домінантовому тоні), привабливим є світлий характер мелоінтонування, не захмареного жодним відхиленням до мінорних ладових структур. Регулярність ритмічного пульсування надає пісні дещо танцювального колориту, в світлі якого постає кумедний образ «офіцерика молодого», котрий «на конику вихиляється, в лист-бумагу видивляється», намагаючись прочитати, «що в бумазі пером писано, написано, намальовано». Робочими звукорядами мажорних ладових структур є біхорд із заповненою субквартою, квінтакорди з головними устоями першого і другого ступенів, пентатоніка тощо. У двоголосій фактурі переважає рух паралельними терціями, квінтами та октавами. Про «українське» походження пісні свідчать поетичні тексти із загальною сюжетною канвою, вміщені у збірниках Марка Вовчка та О. Марковича [681, с. 338], О. та Ф. Бодянських [660, с. 229], а також два різних варіанти пісні «Ой ти, зоре та й вечірняя» про некрутський набір (з тим самим

образом «офіцерика» на коні), записані на Вінничині та Житомирщині у 50-х рр. XX століття [649, с. 80–81].

Два варіанти одного мелотипу близької спорідненості пісні **«Ой колись була розкішволя»** (ст. Новосергіївська, с. Катеринівка) засобами ліричного інтонування кантиленного стилю відображають тужливе прощання брата із трьома сестрами-«жалюбницями». Баладний характер поетичного тексту визначається змістом розмови брата із молодшою сестрою, якій він радить посіяти «в грядку» пісок з Дунаю і чекати братового повернення з походу коли той пісок зійде. У цій рекрутсько-баладній пісні (з епілоговим куплетом про даремне очікування сестрами свого брата) маємо еквівалентний збіг емоційного спрямування змісту поетичного тексту і мелодичного наспіву. Разом вони створюють цілісний настрій горя, туги й безнадії. Повнішою мірою цей настрій панує у новосергіївському варіанті у виконанні трьох сестер Гордієнко (дівочі прізвища) – 81, 69 та 66-ти років. Прагнення розчинити мелодичну лінію майже у безперервному потоці звуковедення, особливо під час низхідного руху, характеризує процес кантиленно-протяжливого інтонування, відтворений творчими зусиллями народних співачок, талант яких з давніх часів плекався міцністю генетичних коренів, любов'ю до української пісні та спільною «співацькою» працею. Катеринівський варіант, базуючись на більш стриманій лініарності тієї самої мелодії і її терцієво-вторного та поліфонічного підголоска, має аж п'ять сталих цезур на звуках головних устоїв мінoро-мажорних ладових звукорядів, що вносить деякі корективи у загальну оцінку образного змісту цієї пісні кантиленного стилю по відношенню до аналогічного новосергіївського варіанту. Основні етномузикознавчі позиції обох зразків є майже спільними: модель віршової структури (44)2 і (44)3; симетричні музична дворядкова форма (АВ) з наскрізною послідовністю мелопоспівок продовженого розвитку – (ab)(cd) – та трирядкова (АВВ) з дією споріднених і варіаційних мелопоспівок – $(ab)(b_1c)2$; мінорні ладові структури (в системі висхідного септакорду від головного устою, трихорду, пентахорду з октавним устоєм і варіабельністю сьомого ступеня у новосергіївському зразку) та мажорні структури з тимчасовим паралельним зміщеним устоєм (гексахорд, також октахорд у новосергіївському варіанті); стрічково-терцієва та підголосково-поліфонічна двоголоса фактура; елементи варіаційного формування куплетів; мірний ритм зі спільною моделлю $(aa)(aa_1)$. Пісні з аналогічними поетичними текстами, але з іншим музично-формульним відтворенням можна знайти в українських [513, с. 173–176; 649, с. 57] та кубанських [191, с. 61] збірниках; лише один кубанський варіант, записаний В. Захарченком у 1984 р. на хуторі Восточний Уманського району, є спорідненим з новосергіївським й катеринівським творами.

Проводи матір'ю «сина у солдати» оспівуються у двоваріантному творі **«В суботу пізненько, в неділю раненько»** (ст. Старотитарівська і Старовеличківська). Незважаючи на те, що після спільних двох преамбульних куплетів (з експозицією теми проводів) у наступних куплетах кожного з варіантів тематика індивідуалізується, обидва варіанти поєднуються такими спільними характеристиками, як речитативно-кантиленний мелодичний стиль з елементами голосіння, віршова структура (66)3, віршова форма (АББ), мішана музична фактура (стрічково-терцієва і підголосково-поліфонічна), акцентно-динамічний ритм, організований на засадах повторної формульності – (aa)3, мелотипи відносно близької спорідненості (МТА, $МТА_1$). Музична форма, будучи трирядковою в обох варіантах, має різне наповнення: у старотитарівському – $(AA_{тр}A_{тр1})$ із послідовністю постійно оновлюваної поспівки *a* $[(aa_{тр})(a_{тр1}a_{тр2})(a_{тр3}a_{тр4})]$, у старовеличківському – (ABB_1) з матеріалом із трьох поспівок продовженого розвитку, одна з яких (*b*) варіативно повторюється, утворюючи подібність до двочастинної репризної форми $[(ab)(cb_1)(cb_2)]$. Ладові стуктури обох

пісень також достатньо індивідуалізовані: у старовеличківському творі мінорні тетрахорд (із субквартою і натуральною субсекундою), пентахорд та гексахорд (із субквартою) мають один незмінний ладовий устій (*g*); музичний матеріал старотитарівського варіанту розгортається на базі дещо інших ладових структур (мінорний тетрахорд із субквартою, великосекундове тимчасове зміщення до мажорної тритоніки із субквартою і головним устоєм натурального ступеня, повернення до мінорних структур із попереднім головним ладовим устоєм). В українському пісенному фольклорі дана рекрутська пісня функціонує в різних локальних варіантах [681, с. 341–342; 649, с. 79, 80, 88; 513, с. 203–212], які відрізняються як між собою, так і в порівнянні з кубанськими зразками. Що ж стосується інших кубанських варіантів, вміщених у фольклорних збірниках, то вони знаходяться у відносно близькій спорідненості зі старотитарівським і старовеличківським зразками [183, с. 148; 191, с. 96].

У тематиці пісні **«Пливе човен води повен»** (ст. Старовеличківська) у легкому, напівжартівливому діалозі дівчини й козака згадується про те, що йому, «молодому козакові», невдовзі «прийдеться, доведеться під аршин ставати». Записаний варіант має віддалену спорідненість зі зразками із збірників Я. Бігдая [46,с. 198] і Г. Концевича [279, с. 84,130]. Його характеризують такі показники музично-поетичного тексту: дворядкова строфа з віршовою дво-, трисегментною структурою (44)(666) і віршовою формою з повторною будовою другого рядка – (аб)(ввв); дворядкова музична форма несиметричної будови, поспівковий матеріал якої безцезурно розгортається засобами секвенційної, варіативної та точної повторності поспівки «а» і кадансується – на рівні похідного контрасту – поспівкою «b» [(aa_1)(a_2a_1b)]; ладові структури (мінорні пентахорд, гексахорд із субквартою, пентахорд із заповненою субквартою, октахорд) з єдиним ладовим центром *g*; стрічкова (паралельними терціями, квінтами й октавами, з елементами акордово-гармонічного триголосся) двоголоса фактура; акцентно-динамічний ритм, модель якого збігається зі схемою музичної форми і який відповідає моторно-танцювальному мелодичному стилю.

Пісня **«А я чаю не желаю»** (ст. Челбаська) з досить розвиненою мелодією українського пісенно-романсового стилю, очевидно, була створена у солдатському середовищі, де панувала російська мова, що позначилось на лексиці її поетичного тексту. Коли і далі йти за принципом припущення, то можна констатувати, що виникненню пісні посприяла збережена в пам'яті хлопця, який «призивався на призов...у дев'ятому году» (1909 р.), сумна картина проводів, пов'язана з образами матері, що обливала сльозами його «біле личко», та дівчини, котра узяла на спомин від нього, остриженого, його «руси кудрі». За своїми мистецькими достоїнствами музичний матеріал пісні вище за віршовий, що свідчить про неабиякий музичний дар її створювача (віршовий монологічний текст викладений від імені хлопця-некрута). У побудові мелодії, в якій поєднуються інтонації бадьорої танцювальності й ліричної пісенності, також у її сполученні (стрічково-терцієвому та підголосково-поліфонічному) з другим голосом (в «ході») чітко визначаються засоби музичної виразності, характерні для традиційного українсько-кубанського меломислення, формотворення, ритмоформульної та ладової організації мелострофи. Отже, дана пісня має трирядкову типову музичну форму (АВВ), що складається із монодичного зачину повторно-варіативної будови (aa_1) та двох більш ліризованих (на рівні похідного контрасту) поспівок «ходу», точно повторених (bc)2. Музична форма відповідає віршовій, яка, у свою чергу, будується на трисегментній гетеросилабічній, тричі повтореній структурі вірша, – (447)3. Тетрахордова (із заповненою субквартою) мажорна ладова основа зачину несподівано кадансується тимчасовим, зміщеним у напрямку паралельної мажоро-мінорної змінності, новим, цезурованим устоєм *g*; в «ході» мажорна гептахордова і квінтакордова

звукорядова основа з попереднім головним устоєм *B* кадансується знов у паралельному мажоро-мінорному напрямку і з остаточним модуляційним зміщенням та октавним закріпленням устою *g*. Акцентно-динамічний ритм пісні, підкоряючись quasi-танцювальному руху, організовується на засадах повторної формульності.

У двох односюжетних піснях-новотворах – **«І вчора не був, і сьогодня нема»** (ст. Стародерев'янківська) і **«В армію піду»** (с. Батарейка) – оспівуються «передармійські» настрої хлопця, який, плануючи одружитися після повернення з армії, мріє взяти гарну «жіночку-україночку»; інші його думки, пов'язані, очевидно, зі змінами у часовому вимірі, набувають характеру переоцінювання: «тепер ти стала, як роза в'яла». Обидва варіанти належать до одного мелотипу близької спорідненості. Стародерев'янківський зразок (МТА) відрізняється від батарейківського ($МТА_1$) більшою темповою рухливістю, меншою мелодичною вокалізацією складів, наявністю двох сталих цезур; ось чому його відносимо до речитативно-кантиленного лірико-пісенного стилю, тоді як батарейківський варіант – до кантиленного різновиду цього стилю, що зумовлено виразнішою співучістю мелодії, чотириразовою тимчасовою паралельною міноро-мажорною ладовою змінністю (у попередньому варіанті – лише один раз), також наявністю «розмитої» цезури між другим і третім рядками. За іншими характеристиками обидва твори близько споріднені, маючи спільні віршову структуру (55)3, трирядкову музичну форму із послідовності трьох поспівок повторного і продовженого розвитку [($аа_1$)(вс)2], однотипові ладові структури, двоголосу музичну фактуру (переважно стрічкову) та близьку до формульної організацію мірного музичного ритму.

У двоваріантній солдатській пісні **«Чогось мені, братци, дрімається»** (ст. Незамаївська, х. Жовті Копани), що є самостійним кубанським зразком українських пісень «Пущу коня ой на яр, на долину» або «Смутний вечір, тихий ранок» [649, с. 53–56], оспівується епізод врятування козака, який пустив коня «на яр, на долину», а сам ліг заснути «на часину», дівчиною, котра попередила його про небезпеку. Належачи до одного мелотипу близької спорідненості і маючи спільні віршову структуру (46)2 й наскрізну дворядкову форму (з епізодичною міжстрофною конкатенацією), також дворядкову музичну форму (АВ), мішану двоголосу фактуру, мінорний нахил головних звукорядів ладових структур та модель музичного мірного ритму ($аб$)($вб_1$), варіанти вирізняються індивідуалізованою манерою інтонування, що дозволяє віднести пісню, записану на хуторі Жовті Копани, до кантиленно-протяжливого, а незамаївську – до кантиленного лірико-пісенного мелодичних стилів. Певну стильову різницю можна пояснити тим, що «хутірський» варіант був виконаний трьома сестрами старшого віку в хатній обстановці і «для себе», тоді як незамаївський варіант – керованим фольклорним гуртом із восьми жінок, які співають його не тільки «для себе», але й «для слухання» в концертній залі, що вимагає перш за все більшої стабільності інтонування мелолінії кожного голосу. Ось чому в мелодії «сестриного» тріо так вільно й гнучко оспівуються опорні тони першого і п'ятого ступенів і особливо терпкою виявляється неодноразове сполучення сьомого варіабельного ступеня з першим, а уся мелодія в цілому сприймається бездоганно вибудованою мелолінією, в якій підсвідомо діючі закони логіки й краси підкоряються єдиному прагненню до творчого самовираження.

Кубанська солдатська пісня **«Прощай, станиця, прощай, Кавказ»** (с. Катеринівка) належить до кантиленного лірико-пісенного мелодичного стилю. Вона має два варіанти (записані в станицях Бринківська і Челбаська) з аналогічними поетичними текстами і різним музичним матеріалом, вміщені в кубанському збірнику В. Захарченка [191, с. 75–76]. Із пісень з подібною поетичною тематикою, але індивідуальним музично-поетичним втілен-

ням, відомих завдяки українським фольклорним збірникам, вкажемо на дві: «Штирнастий рочок смутний настав» і «Прощай, дівчино, бо я вже йду» [513, с. 529–530]. Отже, є підстави вважати катеринівський пісенний твір «Прощай, станиця, прощай, Кавказ» одним із оригінальних кубанських варіантів, аналогів якому немає серед народних пісень, створених в Україні, хоча тема прощання хлопця з дівчиною, що «благословила» його на війну, де він гине, оспівується у деяких українських солдатських піснях. Монологічний текст катеринівської пісні має віршову структуру (54)3 (з епізодичною міжстрофною конкатенацією) і трирядкову віршову форму повторної будови (АББ). Музичний матеріал будується на трьох споріднених мелопоспівках, одна з яких (b) варіативно повторюється [(ab)(b_1c)2], завдяки чому утворюється трирядкова симетрична музична форма (АВВ). Особливістю ладових структур є наявність лише тетрахордових (із субквартою і високою субсекундою) вузькоамбітусних звукорядів у межах двох ладових систем: мінорної з опорним тоном *g* (зачинна мелопоспівка «а» і каденційна «с») та паралельної мажорної з устоєм *B* (серединні мелопоспівки «b» і «b_1»). Фактура мелопоспівок «b», «b_1» і «с» є стрічково-терцієвою з моментами акордово-гармонічного двоголосся (двічі повторений мелодичний зворот із звуків неповного септакорду п'ятого ступеня з розв'язанням у мажоро-терцієву гармонічну інтонацію). Організація мірного музичного ритму базується на варіативній одноформульності: (а$а_1$)($а_1а_1$)2.

У центрі сюжету записаної у с. Катеринівка солдатської пісня **«Ой поля, ви, поля»** важко поранений солдат, який, вмираючи від вербою, просить коня «бігти на Кубань домой» із сумною звісткою про загибель свого хазяїна. Вона є кубанським варіантом старовинної української пісні баладного стилю, відомої по збірниках А. Метлинського (1854 р.) [407, с. 465–466], М. Грінблата (1940 р.) [469, № 131], М. Федеровського (1958 р.) [787, № 1885–1886], В. Єлатова (1961 р.) [145, № 44], А. Руднєвої (1962 р.) [524, ч.1, № 2], А. Іоаніді і О. Правдюка (1974 р.) [513, с. 516–519]. У поетичних текстах усіх варіантів цієї пісні спільною є сюжетна фабула, але різним або віддалено спорідненим – музичний матеріал. До того ж, у кубанському (катеринівському) зразку словосполучення «ви широкі поля» і «на Вкраїну домой» замінюються виразами «ви турецькі поля» і «на Кубань домой». Даний пісенний твір можна вважати зразком міжжанрової та міжнаціональної інтеграції (української, російської, білоруської та польської), свідченням чого є те, що, будучи колись баладою з історичним сюжетом, він з часом став солдатською піснею, набувши значних локальних змін як в поетичному, так і в музичному текстах. Отже, кубанський варіант пісні «Ой поля, ви, поля», записаний нами в с. Катеринівка північного, Щербинівського району, що межує з Ростовською областю, безумовно, має довгу історію свого активного функціонування в просторі й часі. Його музично-поетичний текст містить такі аналітичні показники: двосегментна ізосилабічна віршова структура (66)2 з наскрізною формою дворядкової строфи; дворядкова музична форма (АВ), побудована чотирма поспівками продовженого розвитку, з двома стійкими цезурами [(ab)(cd)]; ладові структури (мажорні – тетратоніка із субтерцією і гептахорд, мінорні – пентахорд із натуральною субсекундою і неповний натуральний октахорд) з модуляційною паралельною мажоро-мінорною змінністю устоїв (*B*–*g*); мішана (стрічково-терцієва і підголосково-поліфонічна) двоголоса фактура; мірний музичний ритм з варіативно повтореною будовою (аб)($а_1б_1$); стиль мелодизованого речитативу, що надає звучанню ліричної епічності.

Солдатська пісня **«Під зеленою рокитой»** є народнопісенним зразком лінійного (донського) козачого фольклору. Записана нами в старокозацькій, «чорноморського» походження станиці Березанська від 74-річної народної співачки Плітки Г. Т. (1919 р. н.), вона

може розглядатися як переінтонований зразок кубанської піснетворчості, підтверджуючи думку С. Грици про те, що «інтегральні тенденції народномузичної мови середовища бувають сильніші, ніж ті риси, яких набувають пісні в залежності від їх функцій» [101, с. 43]. І дійсно, у своєму «первинному» звучанні [48, с. 117;189, с. 209] мелодія одноголосої пісні виявляє свою лініарну сутність скромними (до аскетизму) інтонаційно-ритмічними засобами. Березанська пісня, за винятком преамбульної поспівки фанфарного характеру, настільки інтонаційно й ритмічно трансформована, що цілком змінює свої жанрові ознаки, перетворюючись із простенького маршу на епічну трикуплетну, в стилі мелодизованого речитативу, пісню, в якій кожний куплет варіаційно змінюється, утворюючи пісенно-варіаційний цикл з такою послідовністю куплетів у їх формотворчому визначенні: A(ab)B(cde); $A_1(ab_1)B_1(b_{тр}d_1)$; $A_1(ab_1)B_2(b_{тр}d_2)$. У порівнянні з донськими варіантами, у поетичному тексті барезанської пісні розвиток сюжетної лінії гальмується через зняття двох останніх куплетів і заміну їх на один узагальнюючий.Таким чином, утворюється епічна картина, конкретизована образами залитого кров'ю козака (в донському варіанті – «русского раненого») в оточенні класичних символів смерті – чорних воронів, що чекають своєї здобичі. Епічному викладу поетичного тексту відповідає гетеросилабічна й гетерометрична віршова структура перших двох куплетів [(87)(877); (447)(97)] і гетеросилабічна – третього [(447)2]. Ладовими структурами першого куплету є: мажорні трихорд із субквартою, тетрахорд і октахорд; мінорний трихорд із заповненою субквартою (із звуків верхнього тетрахорду мелодичного мінору) в системі паралельної змінності ладових устоїв; неповний гексахорд у системі попередніх мажорних ладових структур з кінцівкою на п'ятому ступені. Ладовими стуктурами другого й третього куплетів є мажорні трихорд із субквартою та октахорд з кінцівкою на третьому ступені. Рубатний ритм першою модельованою будовою відповідає моделі музичної форми першого куплету [(аб)(вгд)], а другою моделлюбудовою (аб)(ав) виявляє самостійність щодо моделі музичної форми наступних куплетів.

Висновки. Розгляд 23-х пісень, соціально-побутового (наймитські, сирітсько-наймитські) та соціально-громадського (рекрутські й солдатські) змісту дозволив, перш за все, згрупувати їх за тематикою віршових текстів. У піснях першої групи йдеться про важку наймитську працю хлопця (*«Хто не служив, братци, в багатого»*) або дівчини (*«Ой немає гірш нікому»*), запої «бідної голоти» у корчмі (*«Ой наступає та й чорна хмара»*). У тематиці пісень другої групи відтворюються алегоричні й конкретні епізоди рекрутського набору, пов'язані з долею вдовиного сина (*«Ой налетіли соколочки з сторони»*) або молодшого із трьох братів (*«Через гору шлях-доріженька лежить»*), з проводами на царську військову службу (*«Ой колись була розкіш-воля»*, *«В суботу раненько»*, *«А я чаю не желаю»*) чи згадками про неї (*«Пливе човен»*, *«В армію піду»*, *«І вчора не був»*), а також воєнними подіями, що закінчуються чудом порятунку (*«Чогось мені, братці, дрімається»*) або загибеллю (*«Прощай, станиця, прощай, Кавказ»*, *«Ой поля, ви, поля»*, *«Під зеленою рокитой»*).

У віршовій строфіці переважає дворядкова форма (АБ) (7 зразків, напр.: *«Через гору шлях-доріженька лежить»*, *«Пливе човен»*) та її різновид – трирядкова форма (АББ) (дворядкова з репризою другого рядка) (14 зразків, зокрема: *«Ой немає гірш нікому»*, *«Ой наступає та чорна хмара»*). Пісня *«Хто не жив, братци, в багатого»* має наскрізну трирядкову віршову форму (АБВ), а *«Ой налетіли соколочки»* – дворядкову повторної будови (AA_1) [(ааб)(аб)]. У дев'яти пісенних зразках вживаються прийоми ампліфікованих доповнень і строфічної анафори (здебільшого у наймитських та сирітсько-наймитських піснях), у п'яти – міжстрофна (епізодична або наскрізна) конкатенація, у двох –

середстрофна. У поетичних текстах двох пісень строфа закінчується ненаголошеним складом (калниболоцький варіант пісні *«Та й немає більш нікому»* і старотитарівський варіант твору *«В суботу пізненько»*). Усі перелічені прийоми збагачують поетичні тексти додатковими нюансами, посилюючи емоційність певних настроїв, впливаючи на формотворення музичних будов.

Музична форма здебільшого визначається формою віршової строфіки. Тож, можна констатувати наявність дворядкової (АВ) і дворядкової репризної форми (трирядкової) з моделями (АВВ) і ($АВВ_1$) як типових для переважної більшості пісенних зразків (17). До рідко вживаної належить музична форма повторної будови ($АА_1$) (*«Пливе човен»*) і ($АА_1А_1$) (березанський варіант пісні *«Ой наступила та й чорна хмара»*), а також трансформованої повторності ($АА_{тр}А_{тр1}$) (камишевацький і старокорсунський варіанти пісні *«Та немає гірш нікому»* та старотитарівський зразок пісні *«В суботу пізненько»*). Трирядкову музичну форму з трансформованим повтором другого рядка має пісня *«Хто не жив, братци, в багатого»* ($АВВ_{тр}$). Враховуючи багатокуплетність пісень (від 3-х до 13-ти) і можливі варіативні або варіаційні зміни в куплетах окремих творів, музичні форми поділяємо на куплетні (більшість зразків), куплетні з елементами варіативності (*«Ой поля, ви, поля»*, новосергіївський варіант пісні *«Ой колись була розкіш-воля»*, три варіанти пісні *«Ой немає гірш нікому»*) та куплетно-варіаційні (*«Тече річка й невеличка»*, *«Під зеленою рокитой»*).

Ладова структурованість пісень даного жанру визначається перш за все ладовими нахилами: мінорним – у 17 зразках, мажорним – у чотирьох, мажоро-мінорним (з кінцевою модуляцією) – у двох. П'ять пісенних зразків мінорного нахилу мають єдиний, централізований устій *g*: пісні кантиленно-протяжливого (старокорсунський варіант пісні *«Ой немає гірш нікому»*, *«Тече річка й невеличка»*, жовтокопанський варіант пісні *«Чогось мені, братці, дрімається»*), речитативно-кантиленного (старовеличківський варіант пісні *«В суботу раненько»*) та моторно-танцювального (*«Пливе човен»*) стилів. В 11-ти піснях мінорного нахилу вживається тимчасова паралельна міноро-мажорна змінність устоїв, що свідчить про вплив ладотонального гармонічного мислення; і лише в одній пісні речитативно-кантиленного стилю (старотитарівський твір *«В суботу пізненько»*) великосекундова ладова змінність (до мажорних ладових структур сьомого натурального ступеня) вказує на старовинність наспіву. Із чотирьох пісенних зразків мажорного нахилу тільки для одного показовою є опора на мажоро-мінорне мислення (перший куплет пісні з речитативно-кантиленною мелодією *«Під зеленою рокитой»*, в якій є тимчасова терцієва змінність устоїв); мелодика інших творів (речитативно-декламаційного стилю пісня *«Хто не жив, братци, в багатого»*, моторно-танцювального – *«Ой налетіли соколочки»* та речитативно-кантиленного – *«Через гору шлях-доріженька лежить»*) спирається на централізований, незмінний ладовий устій. У мелодиці двох пісень - *«А я чаю не желаю»* лірико-пісенного стилю та речитативно-кантиленній *«Ой поля, ви, поля»* – здійснюється модуляційна терцієва мажоро-мінорна змінність ладових устоїв. Таким чином, можна резюмувати, що більшість пісенних зразків (13) мають двоярусне інтонування з паралельною тимчасовою міноро-мажорною (11) або модуляційною мажоро-мінорною ладовою змінністю (2). Єдиним твором з триярусним інтонуванням є пісня *«Хто не жив, братци, в багатого»*, в якій двічі тимчасово зміщуються ладові устої – у великосекундовому та квартовому (реліктова плагальність) напрямках, що підтверджує думку про давність цього пісенного твору. Із ладових структур широко вживається діатоніка, зокрема найчастіше – гексахорд, пентахорд, тетрахорд, октахорд, рідше – трихорд, біхорд, гептахорд. Ангемітоніка (дитоніка, тритоніка, тетратоніка та пентатоніка) зустрічається в зачинах окремих пісень. У пісенних зразках будь-якого мелодичного стилю досить часто вживаються мелопоспівки квінтакордової, а в рідкісних випадках – септакордової будови.

Усе сказане дає підстави зробити висновок про те, що станові пісні, особливо рекрутські й солдатські, внаслідок постійних міграційних рухів протягом значного періоду свого активного функціонування зазнавали значних взаємовпливів і нових віянь, що сприяло «модернізації» музичного мислення їх створювачів саме з ладового боку, і перш за все це відбувалося на рівні тимчасових або модуляційних паралельних зміщень ладових устоїв у процесі розгортання мелодичних ліній, до того ж нерідко з варіабельністю сьомого ступеня. Таке спостереження щодо ладових особливостей станових пісень, поширених серед українців Кубані, не зовсім збігається із зауваженням українського дослідника про те, що в солдатських піснях «модуляція або відхилення в паралельну тональність [...] зустрічається порівняно рідко» [499, с. 40].

За стилістикою мелодики пісні, що розглядаються, диференціюються на шість груп: лірико-пісенні (7 зразків, зокрема *«Ой наступає...»*, *«І вчора не був»*, *«А я чаю не желаю»*), речитативно-кантиленні (5 пісень, наприклад, обидва варіанти пісні з елементами голосіння *«В суботу пізненько»*, а також *«Під зеленою рокитой»*, *«Ой поля, ви, поля»*), кантиленні (4 твори, з них – 3 варіанти пісні *«Ой немає гірш нікому»*), протяжливо-кантиленні як найкращі зразки «станового» пісенного жанру (старокорсунський монодичний варіант пісні *«Ой немає гірш нікому»*, монодична пісня *«Тече річка й невеличка»*, новосергіївська *«Ой колись була розкіш-воля»*, варіант пісні з х. Жовті Копани *«Чогось мені, братці, дрімається»*), моторно-танцювальні (*«Ой налетіли соколочки»*, *«Пливе човен»*), речитативно-декламаційна пісня *«Хто не жив, братци, в багатого»*.

Цезурування, стійке (найчастіше) і «розмите» (значно рідше), зазвичай, припадає на міжрядкові ділянки форми, в окремих зразках – на момент переходу до двоголосого викладу зачину після першої монодичної його мелопоспівки (наприклад, *«Чогось мені, братці, дрімається»*, *«Ой, поля, ви поля»*). Найчастішим цезуруванням відрізняється катеринівський варіант пісні *«Ой колись була розкіш-воля»* (п'ять стійких цезур); нецезурованими є пісня *«Пливе човен»* та обидва варіанти твору *«В суботу пізненько»* (реальні цезури в них замінюються умовними, внутрішніми, що пов'язано з наявністю елементів голосіння в речитативно-кантиленному мелодичному стилі цих пісенних зразків). Членування музичної мови пісень стійкою або «розмитою» чи двома стійкими цезурами, послідовністю стійкої і «розмитої» цезур – такий «набір» і «вибір» їх вживання обумовлений факторами не лише стильовими, а й темповими, ритмічними, формотворчими (на рівні віршової строфіки і музичної будови з її мінімальними – поспівковими – мелоодиницями), фактурними та виконавськими тощо.

Фактура переважної кількості пісень є мішаною двоголосою в «ході» і монодичною в зачині. Виняток становлять три монодичні пісні, записані від представниць сольного співу: старокорсунський варіант пісні *«Ой немає гірш нікому»*, старомишастівський твір *«Тече річка невеличка»* та березанський *«Під зеленою рокитой»* (перші дві належать до протяжливово-кантиленного стилю, а третя – до речитативно-кантиленного, що обумовлено не тільки характером мелоінтонування кожного пісенного зразка, а й схільністю до імпровізування і музикальним талантом кожної співачки окремо). Стереотипне комбінування мішаної фактури включає чергування стрічково-терцієвого (найчастіше), стрічково-октавного (в кадансуванні) і стрічково-квінтового (рідше) двоголосся з елементами або більш-менш розгорнутими епізодами підголосково-поліфонічного чи акордово-гармонічного двоголосся. Лише два твори – камишевацький і незамаївський варіанти пісні *«Ой немає гірш нікому»* – мають моменти триголосся на гармонічній основі, вкраплені у мішану двоголосу фактуру.

Каденційні звороти станових пісенних творів є характерними для пісень українсько-кубанського фонду і поділяються на чотири різновидні групи. Перша з них, найвжива-

ніша, базується на квартовому висхідному русі до головного устою, подвоєного в октаву. Цей зворот, модифікуючись через додавання прохідних звуків (сьомого натурального, також послідовності із сьомого натурального і другого ступенів) або допоміжного четвертого ступеня, що передує п'ятому, використовується аж у 12-ти пісенних зразках (приміром, *«А я чаю не желаю»*, березанський варіант пісні *«Ой наступила та й чорна хмара»*, *«Ой поля, ви, поля»*, *«Тече річка та й невеличка» та ін.*). Другий різновид каденційного звороту, споріднений з попереднім, є квартово-стрибковим низхідним до унісонного опорного тону і включає звуки п'ятого й четвертого ступенів. Його вживають виконавиці пісень *«В суботу пізненько»*, *«В армію піду»*, *«І вчора не був»*, *«Ой немає гірш нікому»* (старокорсунський варіант). Третій – формується із низхідного руху звуків до головного устою (*«Прощай, станиця...»*) або терцієвого (камишевацький варіант пісні *«Ой немає гірш нікому»*). Четвертий різновид каденційного звороту у вигляді великосекундового низхідного руху від шостого до п'ятого ступеня або квартово-висхідного «обслуговує» усі чотири пісні мажорного нахилу (в другому і третьому куплетах пісні *«Під зеленою рокитой»* – це малосекундовий хід до третього ступеня). У подібному «розподілі» каденційних зворотів простежується певна закономірність, спрямована на відбір слуховою й емоційною пам'яттю виконавців зворотів-кінцівок першої-третьої різновидних груп для ліризованих пісень мінорного нахилу, в яких переважає кантилена. У нечисленних піснях мажорного нахилу, котрі презентують речитативний, речитативно-кантиленний або моторно-танцювальний мелодичні стилі, помічається тенденція (іноді і в піснях мінорного нахилу) до вживання кінцівок на п'ятому ступені.

Музичним ритмом, найбільш вживаним у піснях даного жанру, є мірний (12 зразків); акцентно-динамічний ритм властивий обмеженому колу творів (7), позначених впливами писемної культури та танцювальної музики (*«А я чаю не желаю»*, *«Ой наступає та й чорна хмара»*, *«В суботу пізненько»* та ін.). Усі три зразки одноосібного виконання, співані ніби «для себе» (з них два – протяжливо-кантиленного стилю) через «вільноагогічне нюансування» [343, с. 67], мають рубатну ритмічну організацію.

Із загальної кількості пісенних зразків 16 є варіантними, що охоплюють шість парних творів і один чотириваріантний. Усі вони поділяються на мелотипи близької спорідненості (парні пісні *«Ой наступає...»*, *«Ой колись була розкіш-воля»*, *«В суботу пізненько»*, *«В армію піду»*, *«Чогось мені, братці, дрімається»*, а також три варіанти – із чотирьох – пісні *«Ой немає гірш нікому»*), далекої спорідненості (трансформований монодичний варіант тієї самої пісні *«Ой немає...»*) та мелотипи, самостійні за музичним викладом, хоча й поєднані аналогічним віршовим текстом (*«Хто не жив, братці, в багатого»* і *«Тече річка та й невеличка»*).

Наймитські, наймитсько-сирітські, бурлацькі, рекрутські та солдатські пісні, що розглядалися, були записані у 17 поселеннях колишньої Чорноморії. Виконавицями (старшого віку) пісень були представниці одноосібного співу (три зразки; жінки віком 74, 81, 83 роки), жіночого дуетного співу (*«Хто не жив, братці, в багатого»* у виконанні двох сестер з м. Коренівськ), жіночого гурту із трьох сестер (*«Через гору шлях-доріженька лежить»* – ст. Кугоєйська, *«Ой колись була розкіш-воля»* – ст. Новосергіївська, *«Чогось мені, братці, дрімається»* – х. Жовті Копани), жіночого фольклорного гурту із шестивосьми співачок (*«Ой колись була розкіш-воля»* і *«Ой, поля, ви поля»* – с. Катеринівка, *«В армію піду»* – с. Батарейка). 13 пісенних зразків було записано від жіночих і мішаних (керованих) пісенних гуртів з кількістю виконавців більше дев'яти, які на Кубані прийнято називати козачими хорами, що функціонують при будинках культури.

3.3. Кобзарство і кобзарі Чорноморії

Функціонуваня у просторі й часі кубанського кобзарства як органічної і самодостатньої частини української народної культури має свою історію, наповнену болісними періодами згасання та яскравих спалахів, що відбувались у складних умовах воєнного і мирного життя чорноморсько-кубанського козацтва.

Символічним видається той історично-мистецький факт, що скульптор Михайло Микешин (1835–1896), автор проекту встановленого 1907 р. у Катеринодарі бронзового пам'ятника Катерині другій, «заселив» його постамент не лише фігурами перших отаманів Чорноморії, а й скульптурною групою «кобзар з поводирем». До 1920 р., коли пам'ятник було демонтовано більшовиками, ця символічна група нагадувала катеринодарцям про кобзарство як безцінний подарунок материної України новій батьківщині козацтва. Серед фігур перших отаманів, включених у композицію пам'ятника, помітною була постать Антона Головатого – військового судді Чорноморського козачого війська і одного з перших кобзарів Кубані, якому вірно послужила бандура під час виконання складної дипломатичної місії щодо отримання грамоти на переселення запорожців на Кубань. Про цей факт згадує Ф. Щербина, зазначаючи, що саме бандура, яку козак-дипломат презентував європейською лютнею національного зразка, відіграла значну роль у вирішенні подальшої долі українського козацтва [754, с. 523].

Отже, безперечним є той факт, що українське кобзарство – це національне мистецьке явище, якому немає аналога у жодного народу світу, – було принесено на Кубань наприкінці XVIII ст. першими переселенцями-козаками, котрі стали служилими воїнами Російської імперії. Сталося це через 17 років після зруйнування Запорізької Січі, коли ще тривав «неписьмовий» період в історії кобзарства, але його представники – козаки-воїни, які, за сучасною типологією, являли собою військовий тип кобзаря (кінець XV –третя чверть XVIII ст.) [595, с. 159], – вже не могли бути співцями знищеного імперією вільного козацтва або власних подвигів у нещодавно закінченій переможницькій російсько-турецькій війні. Вони співали, очевидно, старокозацькі думи й пісні, співали в нових умовах творення на обітованій землі української етногенетичної ніші і формування Чорноморського козацького війська як об'єднання українських козаків і селян, котрі брали участь у Кавказькій війні 1794–1864 рр. Цілком природно, що за таких умов традиційне кобзарство було приречене на згасання, що, очевидно, швидко відбувалось на початку XIX ст.

На час першого, мілітарного періоду життєдіяльності запорізько-чорноморського козацтва в Україні з`являються збирачі кобзарського репертуару і починається «письмова» доба в історії кобзарства, яка відкриває велику армію носіїв і творців невмирущої народної культури. Пристосовуючись до нових соціальних умов, утискувані, переслідувані та фізично знищувані, ці мандрівні незрячі носії і творці українського традиційного кобзарського репертуару своїм мистецтвом продовжували виконувати велику місію – підтримувати на належній висоті національну свідомість, людську мораль, гідність, нарешті, індивідуальну майстерність та здобутки корпоративної і власної творчості.

У величезному кубанському фонді етнокультурних явищ українські музичні інструменти і кобзарство займали певне місце, що засвідчує така інфрмація із історичного нарису кубанського архіваріуса І. Кияшка (1864–1925) про військові хори: козаки «...грали на кобзах, скрипках, ваганах, лірах-релях, басах, цимбалах, свистіли на сопілках» [719, с. 207]. Виникає питання: чим живилася на Кубані кобзарська традиція, яка хоч і згасала протягом XIX ст., але не настільки, щоб зовсім зникнути? Адже чоловіча частина кубанського козацтва несла військово-прикордонну службу і швидко втратила звичай мати

у своєму середовищі кобзарів-воїнів; до того ж на Кубані не були закладені традиції функціонування корпоративних кобзарських братств і шкіл. Відповідь на поставлене питання може бути така: кубанське кобзарство під час Кавказької війни існувало завдяки творчій праці деяких незрячих кобзарів, для яких кобза була інструментом не вільного козака-воїна, а селянина-кріпака, вихідця із середовища українських переселенців. О. Нирко в одній із своїх публікацій, посилаючись на російського етнографа Ю. Миролюбова, згадує незрячого кобзаря Олексу, який у другій половині XIX ст. ходив чорноморськими станицями, співаючи найстародавніших пісень княжої доби [420, с. 4–5].

Отже, навіть за таких несприятливих умов на Кубані не могла втратитись сама ідея кобзарства, яка пов'язувалась з камерним сріблястозвучним інструментом і безліччю знаних і безіменних творців-індивідумів – носіїв національних ідеалів та незламного духу українців. Тому що, як натхненно висловився кубанський кобзар Антон Чорний, «...бандура – це Ідея, це те, навколо чого повинні збиратися усі творчі сили козацького люду... уся державність, а само зображення бандури як найвищої, у лавровому вінку, державної емблеми, повинно зайняти місце поруч з усіма державними клейнодами, на усіх актах державного значення» [707, с. 118].

Зауважимо, що, вживаючи терміни «кобза» і «бандура», ми стоїмо на позиції Г. Хоткевича, який вважав лютнеподібні кобзу, бандуру і торбан одним інструментом на хронологічно різних етапах еволюції. Г. Хоткевич комплексно дослідив, що до українців триструнний інструмент типу лютні прийшов у далекі часи і став зватися кобзою. Назву «бандура» він дістав у зв'язку із загальноєвропейським поширенням слова «пандора» на означення лютнеподібних інструментів, а вже на українському ґрунті й творчими силами народних виконавців еволюціонував у напрямку збільшення кількості струн, округлення корпусу, на якому з часом розташувалися приструнки, та скорочення грифу [590, с. 70–72]. Таким чином, використовуючи у тексті обидва терміни і похідні від них – «кобзар» і «бандурист», – ми не маємо на увазі різночитання. Роблячи попередні висновки, можна говорити про історично обумовлене згасання кобзарських традицій у період тривалої Кавказької війни. У другій половині XIX ст., коли в Україні кобзарство розвивалось як самодостатнє явище художніми силами корпоративно об'єднаних кобзарів, на Кубані воно існувало лише завдяки індивідульній аматорській роботі окремих осіб із числа українських переселенців.

В Україні під час «письмової» доби в історії кобзарства, коли кобза із рук козака-воїна перейшла до рук незрячих мандрівних кобзарів – охоронців здобутків колективної творчості, носіїв індивідуальної майстерності, знавців і розповсюджувачів місцевих та сусідніх кобзарських традицій, – із середовища «мандрівного братства» почали виділятися найобдарованіші, «акцентуйовані» [термін німецького психіатора Карла Леонарда; 330] кобзарі-особистості, здатні до індивідульної творчої роботи і виступів на сцені. Серед них: Остап Вересай (1803–1890), Гнат Гончаренко (1835–1917), Терешко Пархоменко (1872–1910) та ін. Постійною творчою напругою, прагненням до саморозвитку і самовираження були зумовлені багатогранна діяльність і народний професіоналізм цих та інших незрячих народних митців як представників ідеального типу «акцентуйованого» українського кобзаря. В останній чверті XIX ст. зусиллями М. Лисенка, О. Русова, а згодом Г. Хоткевича, які сприяли виділенню із середовища «мандрівного братства» окремих представників, здатних до виступів на сцені, започатковується «концертно-сценічний» напрям у розвитку кобзарства. Проведення XII Харківського Археологічного з'їзду (1902 р.) стало поштовхом до становлення нового, «інтелігентного» (із середовища інтелігенції) типу кобзаря, який поєднував ознаки і усного, і письмового виконання. Саме до такого типу кобзарів належав Гнат Хоткевич (1877–1938) – теоретик і практик кобзарського мистецтва [590, с. 50–94].

Діяльність українських мандрівних і концертуючих кобзарів послужила імпульсом для відродження кобзарства на Кубані. Сміливо розширюючи географічну атрибуцію своїх подорожей і гастролей, активно спілкуючись з представниками національної художньої інтелігенції, вони виконували місію водночас і просвітницько-відроджувальну, і новаторську, оскільки виводили свій інструмент і своє мистецтво з вузької сфери специфічного функціонування, а деякі з них почали виходити на концертну естраду. Ця робота, підтримана українськими інтелігентами, насамперед ставала на заваді діям російського православного духовенства і царського уряду, які упродовж століть віддавали накази «изымать проклятое беснование» в особах скоморохів з їхніми інструментами і «срамотними піснями», а пізніше – і незрячих кобзарів. І не дивно, що кубанський кобзарський ренесанс став природним наслідком українського кобзарського поступу, який здійснювався шляхом розширення й оновлення системи зв'язків старого з новим.

Усі зміни в історії українського кобзарства спричинилися до його кубанського відродження тоді, коли бандура все активніше витіснялась всюдисущою гармошкою. Починаючи з 80-х років XIX ст. кубанськими станицями і вулицями Катеринодара подорожували мандрівні незрячі кобзарі з України. Згодом декого з них, а також із концертуючих «інтелігентних» кобзарів стали запрошувати для концертних виступів у катеринодарських першій жіночій гімназії і драмтеатрі. З-поміж цих кобзарів – І. Кравченко-Крюковський (1826–1885), М. Кравченко (1858–1917), І. Запорожченко (1872–1932), І. Кучугура-Кучеренко (1874–1943), Г. Кожушко (1880–1924), Г. Хоткевич. Катеринодарські газети на початку XX ст. не раз повідомляли про виступи кобзарів з України. Так, газета «Кубанские областные ведомости» від 2 березня 1903 р. оголосила про концерт Михайла Кравченка, що мав відбутися на черговому засіданні «ОЛИКО», присвяченому пам'яті Т. Шевченка і обговоренню процесів з відродження кобзарського мистецтва на Кубані [549, с. 217]. Про цей концерт кобзаря, який відбувся 7 березня 1903 р., а також про зроблене Симоном Петлюрою (який у той час під загрозою арешту перебував на Кубані) повідомлення про українських кобзарів є згадка в книзі «Известия ОЛИКО» (Екатеринодар, 1909, вып. 4, с. 26) [549, с. 219]. Катеринодарська газета «Заря» 19 жовтня 1906 р. від товариства «Просвіта» подала оголошення про концерт кобзаря Ткаченка і стислі відомості щодо кобзарів та лірників Кубані й України.

Новоросійська газета «Черноморское побережье» від 19 січня 1905 р. помістила повідомлення Т. Доброскока про лекцію-концерт Г. Хоткевича «Українські бандуристи і лірники» і виконання ним дум «Буря на Чорному морі» та «Смерть в степу козака-бандурника» [549, с. 218]. Гастролював Г. Хоткевич у Катеринодарі і після повернення з політичної еміграції на Галичині, про що повідомила газета «Кубанский край» від 12 березня 1913 р., надрукувавши статтю М. Завадського «Кобзарь Галайда», у якій Г. Хоткевич був названий народним співцем, що завітав на Кубань у дні святкування роковин Т. Шевченка [549, с. 219]. Як згадував А. Чорний, на цьому концерті Г. Хоткевич виконанням своєї власної п'єси «Невольничий ринок у Кафі» (автор помилково назвав її «Нижегородской ярмаркой») примусив «...весь театр буквально двигтіти від оплесків і горлання: одних – «Щ-е-е-е !», а інших – «Б-і-і-с!». І така, грубо кажучи, ненаситність до бандури тривала доти, поки бандурист не порвав навмисно одну зі струн» [707, с. 117–118]. Якось на святкування шевченківських роковин Кубанський військовий хор запросив І. Кучугуру-Кучеренка. «Як від Хоткевича-Галайди, так і від Кучугури-Кучеренка, – писав А. Чорний, – у слухачів лишилось сильне враження. Але тільки в першому і другому випадках враження ці були різні. В одному – музика бравурна, весела і подекуди комічного змісту, як наприклад: «Сидить дід на печі» або «Оце ж я, Ярема» і т. і., що є відбитком серця людини

молодої, здорової і життєрадісної, а в другому – переважне місце займає лірика: різні думи мінорного змісту як наслідок втрати щастя, як плач вічно тужливої душі» [707, с. 118].

Цими ж роками робилися спроби систематизувати відомості щодо кобзарів і кобзарство на Кубані, про що свідчать дві статті С. Фарфоровського. Одна з них – «Песни последних кобзарей на Кубани» – була надрукована в IV випуску «Філологічних записок» (Воронеж, 1909, с. 1–11), друга –«Кобзари на Кубани» – у XIX томі збірника Харківського історико-філологічного товариствва (Харьков, 1913, с. 181–187). Автор статей не без суму констатує факт згасання кобзарських традицій на кубанській землі, пояснюючи це будівництвом залізниць і фабрик. Здається, ця причина не є переконливою, адже будівництво Північно-Кавказької, Миколаївської та Кубано-Чорноморської залізниць лише сприяло здійсненню українськими кобзарями подорожей на Дон, Кубань, до Криму, внаслідок чого і почався кубанський кобзарський ренесанс. Головною ж причиною згасання кобзарських традицій як в Україні, так і на Кубані було те, що кобзарів жорстоко переслідували як носіїв і проповідників національної ідеї, поширювачів знань про українську історію та вільне запорізьке козацтво. С. Фарфоровський відмічав також, що ті пісні, які йому вдалося записати від одного з кубанських кобзарів, можна поділити на побутові й воєнні. Констатуючи, що кобзар співав їх на двох мовах (українській і російській), він цитує поетичні тексти деяких з них, з чого дізнаємося про конкретний репертуар анонімного традиційного кубанського кобзаря першого десятиріччя XX ст., який складався з таких пісень: «А вечор була суботінька», «Як у саду, так і в лісі соловейко на горісі», «В мене мати зоря», «На городі будяк, полюбив мене дяк», «Прощай, страна моя родная», «Поехал казак в горы далеко», «Пыль клубится на дороге» [670, с. 2–5].

Коли на початку XX ст. український кобзар, за висловом Г. Хоткевича, був «забитим нащадком славних батьків» і водночас єдиним охоронцем «деяких залишків старовини» [698, с. 93], то кубанські кобзарі, як про це писав А. Чорний, «...були бандуристами не в повному значенні цього слова, а музикантами «для себе» [707, с. 117]. Цю думку автор підтверджує фактом панівного значення, якого набула серед кубанців гармошка, внаслідок чого бандура перетворилась на «музейну рідкість» [там само]. Відродження її у цей період можна пояснити не лише творчою роботою концертуючих і мандрівних українських кобзарів, а й будівництвом Кубано-Чорноморської залізниці, в управлінні якої виявилося чимало прихильників кобзарства. З-поміж них А. Чорний згадує Дрожевського, Обабка, Живила, Тищенка, Сотниченка, а також М. Богуславського із Катеринослава. За їх ініціативою було запропоновано Г. Хоткевичу заснувати в Катеринодарі бандурну школу. Але Хоткевич, який нещодавно повернувся з еміграції, постійно переслідувався і мав проблеми зі своєю великою сім`єю, відмовився від цієї пропозиції, натомість порекомендувавши студента Харківського університету Василя Ємця (1890–1982). Після короткого листування М. Богуславського з В. Ємцем, літом 1913 р. в Катеринодарі почала функціонувати перша кобзарська школа.

Як писав сам В. Ємець, учні школи (до 20-ти молодих козаків) по-справжньому захопилися бандурою [147, с. 41]. «Після двомісячної праці, – згадував він, – найбільше пильні та маючи взагалі хист до музики навчились дечому і потім настільки удосконалилися, що з успіхом виступали на сцені, заохочуючи й інших взятися за кобзу» [156, с. 72]. Серед цих «піонерів кобзарської справи» В. Ємець назвав найздібніших: Антона Чорного (1891–1972; найкращого учня цієї школи, який згодом емігрував до Аргентини), вчителя Івана Семенихіна (у 1919 р. був викладачем тимчасового класу бандури у консерваторії Кубанського філармонійного товариства), братів Зота і Савву Дібров, Конона Безщасно-

го. Конона Йоржа, вчительку зі ст. Платнирівська Докію Дарнопих (1895–?), осавула Василя Лященка, Степана Жарка та ін. Більшість кобзарських «піонерів» була музикантами симфонічного оркестру Кубанського козачого війська. Першим імпульсом, який привів їх до рішення стати бандуристами, був кобзарський концерт українського кобзаря М. Кравченка, що відбувся в Катеринодарській жіночій гімназії у 1904 р. Ось як пізніше описав свої перші враження від гри кобзаря скрипаль оркестру Конон Безщасний: «...я вперше у своєму житті побачив кобзу і кобзаря... з перших звуків кобзи і слова у мене захопило дух...коли він доспівав до слів «Вони ж його, молодого, живцем серце рвали», у мене горохом покотились сльози...» [34, с. 7]. Про те, як він став бандуристом, К. Безщасний згадував так: «...я вчився сам завдяки тому, що був нотним скрипалем, багато знав скрипкових вправ. Ці вправи допомогли мені в опануванні цим інструментом, а потім – любов і безперервна праця» [34, с. 8]. Починали вчитися грі на бандурі і козачкі політичні діячі Кубані, які пізніше вимушені були відкласти свої музичні заняття і вступити у боротьбу з більшовиками. Серед них – убитий у 1919 р. денікінцями козачий політик зі ст. Дінська Микола Рябовол, а також козак зі ст. Пашківська Свирид Сотниченко (бл. 1880–1919), за висловом В. Ємця, «вельми свідомий та патріотичний козак-соборник, що вірив в одну Українську козацьку державу» [488, с. 193]. Він був розстріляний денікінською контррозвідкою.

Дослідник кубанського кобзарства О. Нирко дає таку характеристику кобзарю-віртуозу Конону Петровичу Безщасному (1884–1967), уродженцю станиці Полтавська: «Він був бандуристом, безмежно закоханим у свій улюблений інструмент...Бандура полонила усю його сутність...Навіть для самого себе він міг грати і вдень, і вночі. Не міг не грати, як не міг не дихати» [425, с. 6]. Придбавши концертну бандуру у чернігівського майстра Олександра Корнієвського (1889–1988) і з часом ставши концертуючим кобзарем, активна концертна діяльність якого тривала 32 роки (1926–1958), К. Безщасний гастролював у багатьох станицях і містах Краснодарського краю, кавказьких Мінеральних Вод, а також у містах України, зокрема в Одесі, Керчі, Мелітополі, Полтаві, Харкові, Луганську, Дніпропетровську, Лисичанську. У репертуарі кобзаря були думи, історичні та побутові пісні й танцювальні мелодії, пісні на слова Т. Шевченка. Влітку 1929 р., гастролюючи у Дніпропетровську, він познайомився з Д. Яворницьким. Зустріч кубанського кобзаря з українським ученим описав І. Шаповал у нарисі «Гість з кобзою», вказавши на деякі твори з його репертуару («Про Байду», «Про Морозенка», «Буря на Чорному морі», «Побратався ясний сокіл», «У Києві на риночку», «Ой кум до куми залицявся», «До вдовиць я ходив») і давши такий опис його зовнішнього вигляду: «Це був кремезний, середнього зросту чоловік років п'ятидесяти, з такими вусами, як носив Тарас Шевченко. Одягнений він у червоний жупан, сині штани, підперезані шовковим поясом. Він таки справді чудово грав на кобзі й співав стародавніх і сучасних українських пісень» [735, с. 117]. Радянська влада не могла не накласти свою жорстоку руку на великого популяризатора кобзарського мистецтва, і 2 травня 1931 р. К. Безщасний був заарештований органами ОГПУ як учасник «контрреволюційної організації» і засуджений на 5 років концтабірних робіт у Казахстані [425, с. 6].

Вчитель Олександрійського міського училища Іван Семенихін, будучи здібною і відданою бандурній справі людиною, а також єдиним кубанським виконавцем на лірі, не мав можливості пов'язати своє життя з концертуванням. На заваді цьому, як писав А. Чорний, котрому якось випало грати разом із Семенихіним на педагогічному з'їзді в Катеринодарі під час Різдвяних свят 1915 р., стали його поважний вік і велика родина, яку він утримував [707, с. 119].

Найвидатнішим із кобзарів – артистів симфонічного оркестру Кубанського козачого війська – виявився Зот Андрійович Діброва із ст. Пашківська (1880-ті–?). Придбавши у 1905 р. на Полтавщині бандуру, він почав самостійно вчитися грі на ній, а у 1916 р. протягом кількох місяців удосконалював своє мистецтво у другій кобзарській школі М. Богуславського при катеринодарській «Просвіті» [426, с. 135]. Він став професійним і багатогранним кобзарем: виконавцем-просвітителем, автором обробок народних пісенних і танцювальних мелодій та оригінальних творів на слова україномовних кубанських поетів, укладачем «Школи гри на бандурі» (рукопис загублено), бандурним вчителем, зокрема своєї талановитої доньки Оксани, з якою виконував на концертах українські історичні пісні. Бандурист О. Обабко, у 1927 р. вперше почувши концертну гру З. Діброви, так описав свої враження від постаті кобзаря: «Зот – міцний козак, який зберіг типові риси запорожця часів Тараса Бульби. Своїм виглядом і манерою ніжно видобувати звуки на бандурі нагадав мені стародавніх бандуристів України» [426, с. 135]. Як відмічає О. Нирко, найвищу оцінку З. Діброві дав А. Чорний, поставивши його як виконавця на одне з перших місць, а за кількістю даних концертів, якими захоплювалась уся Кубань, – на перше місце, собі виділивши друге, а К. Безщасному – третє [426, с. 136]. За свідченням А. Чорного, З. Діброва, «великий провидець», який «будив людей від сплячки», помер на засланні у Казахстані [там само].

Трагічною була доля пашківського бандуриста і актора-аматора Петра Івановича Гузія (1903–1937). Отримавши перші уроки у З. Діброви, консультуючись з бандуристами своєї станиці, він сформував стиль з власною виконавською естетикою. У ньому виразність співу, що визначалася віршовим словом, мелодичним рухом та сценічним артистизмом, поєднувалась з індивідуальною інструментальною манерою звуко- і формотворення. На відміну від З. Діброви і К. Безщасного з їхньою масштабною концертною діяльністю, П. Гузій обмежив свою творчу роботу Катеринодаром і сусідніми станицями, часто виступаючи на сценах Народного Дому, міських і станичних шкіл, що стимулювало до постійного поповнення репертуару. Останній же, окрім українських зразків, включав пісні з нотних збірок кубанських фольклористів Я. Бігдая і Г. Концевича [427, с. 22]. З великою долею вірогідності можна вважати, що становлення П. Гузія як виконавця йшло у напрямку не стільки відродження кобзарської традиції, скільки її помірної модернізації [607, с. 569]. І хтозна, яким би новим «типом» він уявлявся сучасному дослідникові, якби сталося дожити до віку справжнього «бандуриста-старця». Але загинув П. Гузій 34-літнім від смертоносної кулі, що обірвала його молоде життя 23 грудня 1937 р., коли Україною і Кубанню прокотилася чергова зловісна хвиля репресій проти «організованого бандурництва».

Конон Йорж (1898–1963), уродженець ст. Челбаська, флейтист симфонічного оркестру Кубанського війська, був виконавцем високого професійного рівня – і як академічний музикант (оркестрант Алма-Атинського оперного театру), і як бандурист, який виступав на концертних сценах Саратова і українських поселень Казахстану. Не безпідставною можна вважати думку про те, що К. Йорж, граючи на бандурі роботи О. Корнієвського, котрий першим в Україні виготовив експериментальну двогрифну хроматичну бандуру, мав «темперoване» музичне мислення. Виступаючи на хроматичному інструменті і тому віддаючи перевагу репертуару композиторської музики, він став бандуристом сучасного типу, який відійшов від автентики. До речі, свого часу Г. Хоткевич, проводячи експерименти з хроматизації бандури, вчасно зупинився. Будучи не лише дослідником кобзарства, а й етноорганологом з передбачливим і точним інтелектом, він дійшов висновку, що не треба грати на бандурі «все», оскільки введення повної темперації призведе її до загибелі як

інструмента акомпануючого, який український народ створив «для своєї пісні», хроматизація ж створить конфлікт між бандурою і духом та основним складом цієї пісні [695, с. 192–194].

Узагалі той факт, що бандурництвом на Кубані захопились академічні музиканти-оркестранти, ставши «піонерами» кобзарського ренесансу, свідчить не так про повернення традиції, як про започаткування нового напряму, який дещо випередив його становлення в Україні. Яскравим представником цього нового напряму був універсальний музикант Степан Сергійович Жарко (1877–1943) із ст. Каневська. Почавши діяльність оркестровим скрипалем, кларнетистом і трубачем, маючи високу національну свідомість і організаторський хист, він розгорнув величезну музичну роботу в Каневському районі, пишучи, за словами О. Нирка, «велику історію...на малому терені» [420, с. 15]. Хормейстер, регент, оркестровий диригент і артист військового музичного хору Кубанського козацького війська (1893–1909 рр.), актор-аматор і режисер станичного українського драмгуртка, організатор і керівник каневської чоловічої капели бандуристів, майстер з пошиття чоловічого козачого одягу, технічний консультант каневських бандурних майстрів Григорія Гусара і Прокопа Смолки (1887–1947), С. Жарко не міг не стати жертвою сталінських репресій. Арештований під час концерту перед пораненими червоноармійцями військового госпіталю, він помер у табірній лікарні інвалідів у м. Маріїнськ Красноярського краю [420, с. 7–8, 15; 488, с. 188].

Очевидно, коротким і трагічним було життя ще одного бандуриста-«піонера» – Івана Шеремета (кін. 1870-х рр.–?) із ст. Іркліївська, скрипаля (I пульт) козачого симфонічного оркестру, сліди якого загубились у вихорі Першої світової і громадянської воєн. На початку 1910-х років самотужки освоївши бандуру (спочатку він грав на інструменті катеринодарського майстра Дмитра Крикуна, в подальшому – на інструменті роботи О. Корнієвського), І. Шеремет поринув в активну, але недовготривалу концертну діяльність соліста-бандуриста і учасника ансамблевої гри. Це сталося завдяки тому, що він пройшов повний курс навчання у Другій кубанській кобзарській школі, якою у 1916 р. керував бандурист із ст. Ахтанизівська Олексій Обабко (1882–1971). Цікавий факт згадує О. Нирко про знайдений запис одного із ансамблевих виступів трьох бандуристів: Конона Безщасного (перший тенор), Івана Шеремета (другий тенор) та Никона Безщасного (бас) [427, с. 23]. Із того самого джерела дізнаємося про імпровізований концерт цього чоловічого бандурного тріо, що відбувся у лютому 1918 р. в школі однієї із станиць після відступу кубанського козачого війська з Катеринодара. З сумом і хвилюванням слухали козаки, стиснуті загонами Червоної армії, гімнічну пісню «Ты, Кубань, ты наша Родина», історичні пісні «Ой чого ти почорніло, зеленеє поле?» (на слова Т. Шевченка), «Ой з-за гори, з-за лиману кругом Січі Запоріжжя москаль облягає», «Ой ти, Мороз, Морозеньку» [там само].

Як уже йшлося, реалізацією ідеї відродження на Кубані традицій індивідуального кобзарського виконавства зайнявся Микола Олексійович Богуславський (185?–1933), бухгалтер Кубано-Чорноморської залізниці, який приїхав до Катеринодара з України (Катеринославщини). О. Обабко згадував про цього, тоді вже літнього, «типового» українця із «сивими вусами» як про людину шляхетного мислення, гідної поведінки, віддану кобзарській справі [420, с. 14]. В. Ємець, маючи на увазі безкорисливість М. Богуславського, який на свої гроші купував в українського бандурного майстра Анатолія Паплинського інструменти нової конструкції для кубанської молоді, не без гумору писав: «...цей запорізький потомок був дуже ідейною людиною, оскільки любив кобзарську справу не тільки до глибини серця, але й до глибини кишені» [147, с. 44]. Організатор двох кубан-

ських кобзарських шкіл (1913 і 1916 років), «бандурний батько», як його називали кубанці, він до 1922 р. самовіддано працював «на ідею» розповсюдження серед кубанських молодих козаків кобзарського сольного виконавства, і його зусилля увінчалися успіхами. Як писав В. Ємець, «...в козачих полках, як гриби після дощу, появлялися все нові козаки-бандурники, які носили їх із собою в походи...Оспівуючи нашу гетьмансько-козачу славу, вони пробуджували свідомість козацької більшості...Навіть в самих важких походах не цурались козаки-бандурники своїх «подорожніх» бандур» [там само].

Отже, саме на Кубані в період воєнно-соціального лихоліття 1914–1920 рр. «бандурний батько» М. Богуславський повернув українській кобзі її первісний статус інструмента кобзаря-воїна, який, за словами Г. Хоткевича, «був кость від кості козака, ламав з ним походи, терпів усякі злидні, ділив горе і радість», а призначенням кобзи було «виражати глибокий душевний рух, співати горе» [698, с. 88, 91]. «У 20-х роках, – зазначає О. Нирко, – кобзарство Кубані розквітає з такою силою, що це дає підставу журналістові С. Баклаженку в статті «Українська культура на Північному Кавказі по жовтні» (журнал «Червоний шлях», 1929, № 5–6, Харків) стверджувати, що гра на бандурі поширилася на Кубані так, «як ніде на Україні» [420, с. 14]. Щодо подальшої долі організатора й ідейного керівника кобзарського руху на Кубані Миколи Богуславського, то сьогодні можна лише констатувати, що, репресований радянською владою, він у 1930–1933 рр. перебував у катеринодарській в'язниці, де і загинув [488, с. 182].

Учнями Другої кубанської кобзарської школи, керованої О. Обабком, були 13 студентів і викладачів Кубанського сільськогосподарського училища та військово-фельдшерської школи. З-поміж них славнозвісною лишилася в історії Кубані й України постать Михайла Теліги (1900–1942) – уродженця ст. Ахтирська, учня фельдшерської школи, дипломованого інженера, випускника Української господарської академії в Подебрадах (Чехословаччина), чоловіка української поетеси Олени Теліги (1907–1942), з якою він розділив трагічну загибель у Бабиному Яру. М. Теліга став учнем кобзарської школи через знайомство з М. Богуславським, який, за його словами, «...біля себе гуртував молодь, запалював своїм словом любов до рідної мови, історії і взагалі до всього, що тільки послуговувалось національному вихованню» [702, с. 105–106]. Вісімнадцятирічним М. Теліга назавжди покинув Кубань. Спочатку служив фельдшером у лавах армії УНР, з якою, за словами О. Нирка, «пройшов весь жах «трикутника смерті»» [488, с. 194], потім, уже разом з дружиною, мешкав як інтернований у Польщі, навчався у Подебрадах, де 1929 р. закінчив Українську господарську академію, працював у Варшаві, Кракові та польських селах. І скрізь М. Телігу супроводжувала бандура, яка в його руках звучала так, що викликала у слухачів «могутнє враження.., проникала в найглибші куточки душі» [702, с. 106]. У польсько-українському Бюлетні (1934, № 13) М. Теліга опублікував статтю «Шляхом бандури», у якій описав історію інструмента і специфіку гри на ньому. Під час проживання у Чехословаччині грав у керованій В. Ємцем Другій капелі кобзарів.

Ще один учень Другої кобзарської школи, Федір Діброва (188?–1919), відмовившись від мобілізації до Добровольчої армії, під час гетьманщини виїхав до Києва і разом з М. Телігою був учасником Першої державної капели бандуристів («Хору кобзарів») під орудою В. Ємця та її успішних виступів у Києві у 1918 р. [488, с. 194], а також оркестрантом (валторністом) утвореного гетьманом України Українського народного театру М. Садовського [147, с. 44]. Вступивши у боротьбу проти більшовизму, емігрував за кордон і деякий час концертував як бандурист у Чехословаччині й Німеччині [420, с. 12]. За свідченням О. Нирка, Ф. Діброва був розстріляний більшовиками у Києві у 1919 р. [488, с. 187].

У 1921–1932 рр., під час широкомасштабної кампанії з українізації Північно-Кавказького краю, яка проводилась як «система заходів для залучення мас трудівників кожної, раніш пригнобленої національності до будівництва соціалізму шляхом втягування до радянського керівництва і реалізації рідної мови» [694, с. 30], художньо-творчі сили кубанської української інтелігенції спочатку спонтанно, а згодом у руслі «політики українізації» начебто вибухнули в єдиному пориві творення національного обличчя рідної культури. Прорив відбувся і в кобзарській справі у вигляді масового захоплення бандурою усіма верствами суспільства. У гуртках, студіях, школах стали навчатися грі на бандурі, на клубних і шкільних вечорах, по крайовому радіо звучали концертні виступи й передачі. І навіть коли серед прихильників бандурного виконавства запрацював репресійний апарат, ще довго не завмирали поодинокі звуки улюбленого інструмента.

Ці смутні часи висунули найшляхетнішу мистецьку постать – Кузьму Павловича Німченка (1899–1973), професійного бандуриста письмової традиції, бандурного майстра-конструктора, організатора і керівника гуртків, студій, класів і капел бандуристів, педагога-новатора, україномовного поета і прозаїка. Здобувши освіту в Пашківському училищі, Катеринодарській чоловічій гімназії і музичній школі, Краснодарській консерваторії, де він навчався три роки по класу сольного співу, К. Німченко у двадцятидворічному віці почав концертну діяльність, виступаючи як соліст-бандурист на сценах Краснодара і станиць краю, Києва, Харкова, Одеси, Воронежа, Тбілісі. У 1929 р., після концерту в Українській філармонії (Харків), К. Німченка запросили на роботу до Одеського музично-драматичного інституту. За чотири роки діяльності у відкритому ним інститутському класі бандури він створив педагогічний сольний і ансамблевий репертуар, розгорнув роботу з виготовлення оркестрових бандур, написав «Підручник гри на бандурі». Репертуар бандуриста складався з різножанрових українських народних пісень, зокрема літературного походження (на слова Т. Шевченка, С. Руданського, О. Олеся), пісень сучасних композиторів, а також творів композиторів-класиків у перекладенні для бандури, власних оригінальних композицій і обробок. Після голодомору 1933 р. К. Німченко повернувся на Кубань, де намагався продовжити концертування, конструювати, впроваджувати бандуру в навчальних закладах. Але на Кубані вже тривав процес «політики дезукраїнізації», що призвів до неминучого згасання бандурного виконавства, залишивши його хіба що на рівні домашнього музикування. К. Німченко, «цей велетень кубанського кобзарства» [420, с. 19], який без будь-якої державної підтримки так багато зробив для укорінення концертно-виконавських, конструкторських та педагогічних традицій на Кубані, досягнувши пенсійного віку, поселився в станиці Пашківська м. Краснодара, де у 1973 р. помер самотнім і майже усіма забутим.

О. Нирко подає прізвища окремих бандуристів-аматорів, які у 1940–1950-х рр. культивували інструмент у сфері домашнього музикування. Це брати Семен, Володимир та Дмитро Лазаренки, Іван Гавриш (1901–1985; «за бандуру й українізацію» відбув п'ятирічний термін позбавлення волі на Біломоро-Балтійському каналі, а після війни – десять років каторжних робіт на Колимі) [488, с. 184], Олександр Духновський (1908–1984), Роман Чобітько (1894–1974) та його дружина Євдокія Бандурко (1904–1986, ст. Сіверська), Олексій Обабко (ст. Ахтанизівська), Семен Турчинський (1901–199?, ст. Азовська), Ілля Німченко (1925 р. н., Краснодар, племінник і учень К. Німченка) [420, с. 19–20].

В Україні після загибелі у 1938 р. Г. Хоткевича розвиток його науково-соціологічних, виконавських та педагогічних досягнень у галузі кобзарства був зупинений, але бандурництво не згасло, як це сталося на Кубані, хоча і пішло іншим шляхом, не передбаченим Хоткевичем, – на рівні жіночого, переважно ансамблевого, співу з відповідним реперту-

аром любовно-ліричного змісту. Бандурне виконавство із закладеною в ньому концепцією цього митця поширилося в Америці, Канаді та Австралії. На Кубані ж бандура надовго замовкла. І лише з кінця 80-х рр. XX ст., коли при Кубанському козачому хорі почалася збирацька і реконструкторська робота щодо кубанського традиційного музичного інструментарію, до складу оркестру стали вводитися деякі інструменти, зокрема кобзи-бандури, сурми, сопілки. У 1993 р. при Краснодарській дитячій експериментальній школі народного мистецтва вдалося створити ансамбль бандуристок, яким керує професійна бандуристка з України Лариса Цихоцька. Вона зуміла настільки зацікавити сучасних міських дітей бандурою, що вже не один рік колектив з успіхом виступає на сценах Краснодара і крайових станиць, а також різних міст Україні [481, с. 41]. Декілька років існує в Ялті створений Олексою Нирком, вчителем класів бандури музичної школи і педучилища, музей кобзарського мистецтва Криму і Кубані [163, с. 149]. Є відомості щодо організації його учнями ансамблів бандуристів у деяких поселеннях Краснодарського краю.

Трохи раніше в Україні, на хвилі національного піднесення кінця 80-х рр. XX ст., почалось відновлення традицій кобзарства на рівнях виготовлення традиційних народних інструментів і виконання на них автентичного кобзарського та нового експериментаторського репертуару. Ці обидва факти, кубанський і український, вселяють надію на те, що незабаром український мистецький рух за утвердження, здавалося, давно втраченої національної традиції перекинеться і на Кубань. І це стане свідченням того, що кубанське кобзарство (бандурництво), залишаючись українським феноменом, і надалі буде поширюватись і розвиватись у межах української етнічної території творчими силами молодих нащадків запорізько-чорноморсько-кубанського козацтва та їх колег з України.

Висновки. Третій розділ складається із трьох підрозділів. У підрозділі 3.1. аналізується українська епіко-історична піснетворчість у вигляді кубанських історичних пісень, створених в Україні (34 зразки, рубриковані за тематикою в п'ять груп) і на Кубані (60 зразків, систематизованих у дев'ять тематичних груп).

Підрозділ 3.2. складається із двох пунктів. У пункті 3.2.1. «Чумацькі пісні» проведено аналіз реферату Г. Концевича «Чумаки в народных песнях» (1913 р.) і 17 пісень чумацького циклу, записаних нами у 15 поселеннях і поділених за тематикою на п'ять груп. У підрозділі 3.2.2. розглядаються 23 станові пісні соціально-побутового (наймитські, сирітсько-наймитські, бурлацькі) та соціально-громадського (рекрутські та солдатські) змісту.

Підрозділ 3.3. присвячений ретроспективному розгляду кубанського кобзарства як українського феномену. У ньому дано реконструкцію «пантеону» кубанських бандуристів першої половини XX ст.; обгрунтовуються висновки стосовно того, що кубанський кобзарський ренесанс був закономірним наслідком українського кобзарського поступу і концертних виступів на Кубані (у Катеринодарі) українських традиційних та «інтелігентних» кобзарів. Але він не підхопив традицію, а започаткував новий, концертно-сценічний напрям, який дещо випередив його становлення в Україні, а в період воєнно-соціального лихоліття 1914–1920 рр. на Кубані повернув кобзарю його первісний статус кобзаря-воїна.

Розділ четвертий

ОБРЯДОВІ ПІСНІ УКРАЇНЦІВ КУБАНІ

4.1. Обрядові пісні зимово-новорічного календаря (колядки і щедрівки)

Географічна атрибуція записаних 68 колядок (коляд) і 52 щедрівок вражає як масштабністю території зі збереженою зимово-обрядовою традицією (20 районів степової зони історичної Чорноморії), так і кількістю поселень (42 станиці, 3 міста, 2 хутори, 1 село, 1 селище; переважна більшість – колишні запорізькі курені). Зважаючи на те, що майже всі зафіксовані колядки і більшість щедрівок мають християнський зміст, стає очевидною необхідність їх розгляду з тематичного боку.

Виникає питання: чому саме християнська, а не, наприклад, землеробсько-величальна або історична тематика стала домінантною у зимовому календарі українців Кубані? Відповідь на це питання можна знайти, звернувшись до історично-морального факту, пов'язаного з масштабно задуманою програмою, яка була розроблена лідерами запорізького козацтва напередодні переселення на кубанські землі. Чорноморці, як спадкоємці запорізьких козаків, вирізнялись особливою відданістю православній вірі. Є думка кубанських вчених про те, що запорожці лише повернули християнство на територію кавказького Причорномор'я, де воно з'явилося значно раніше від хрещення Київської Русі, і саме з Кавказьких гір приніс його на київські схили святий апостол Андрій Первозванний [742, с. 384]. Українські козаки, таким чином, прийшли на територію вже освячену світлом Христової віри, хоча на ній ще не було церков і священнослужителів.

Упродовж перших десяти років вони побудували 30 православних храмів, зокрема головну церкву Святої Покрови на Тамані, і утворили власне духівництво з виборною системою священства. Керуючись думкою про створення справедливої держави, чорноморці готували себе до здійснення великої ідеї християнського месіанства, що базувалась на євангельській системі духовно-моральних цінностей. Отже, біля джерел благоустрою на кубанській землі стояли такі шановані в Запорізькому коші святощі, як православно-християнська Святопокровська церква та церковнослов'янська книга, що порівнювалась козаками з образом Всесвіту. Перші кубанські вчителі-священики, навчаючи козацьких дітей у курінних церковнопарафіяльних народних школах, прищеплювали їм високу мораль, що сприяло формуванню й удосконаленню особистості.

Паралельно з храмобудівництвом і організацією чоловічого Катерино-Лебяжого та жіночого Маріїнської пустині монастирів у Чорноморії розвивалось побутове християнство, яке базувалося на християнських релігійних та дохристиянських календарно-землеробських традиціях. Центральне місце у системі цих традицій займали Христова віра і християнські ритуали, органічно переплетені з язичницькими уявленнями й образами. З раннього віку козачі діти вчилися не тільки читати й писати по Псалтирю і Біблії, а й співати в церковному хорі, колядувати та щедрувати на Різдво і Новий рік. Ось характерний для кубанських козачих куренів XIX ст. текст однієї з дитячих щедрівок, записаний нами в станиці Кущівська:

Щедрівочка щедрувала, до віконця припадала.
Що ти, тьотка, наварила, що ти, тьотка, напекла?
Неси мені до віконця, щоб я губочки спекла.
Я девочка маленька, в мене юбка новенька,
Черевички козловенькі, будьте з святом здоровенькі!

У цій же станиці хлопчики й чоловіки щедрували на Новий рік, «посіваючи» зерном:

На щастя, на здоров'я роди, Боже,
Жито-пшениця, всяка пашниця.
Здраствуйте, з празником, з Новим роком, з Василлям!

Наводимо кущівський варіант дитячої колядки сміливо-жартівливого змісту:

Коляд, коляд, колядниця, добра з маком паляниця.
А пісна не така – дай, баба, п'ятака.
А ти, діду, – грівну, а то вікна виб'ю.
А ти, дядько, – ковбасу, а то хату рознесу.
Рожество, Рожество, щоби бабу рознесло.
А на друге Рожество щоб і діда рознесло.
Добрий вечір!

Експедиційно-польова робота в кубанських поселеннях дала нам не тільки багатий різдвяно-новорічний пісенний матеріал, а й відомості щодо релігійних традицій, які супроводжували різдвяні свята і рудименти яких збереглися й дотепер. Так, вечір перед Різдвом мав назву Багатої куті, після якої дівчата йшли колядувати. У Різдвяний ранок хлопці й чоловіки ходили з зіркою по хатах і співали «Христославіє». Ось яким воно зафіксовано в ст. Старокорсунська від Дем'яненко Ольги Яківни:

Рожество твоє, Христє Боже наш.
Возсіяй мирові світ разума.
Нєбо з звєздой служащія і звєздою умчащася.
Тібя кланєйтєся, сонцу правди,
І Тібя відім з висоти Востока. Господі, слава Тібє!
Діво днєсь нєпрєсущему рождається,
І звєзда-вертеп нинє прєсущему прізноситься.
Анголи з пастирями славословлять,
Волхви, що з звєздою, путєшествують.
Наш Бог в граді родєвся. Отрочи ладом, прєдвєчний Бог.

У деяких станицях ходили з вертепом, а зірку (у формі трьох паростків), яка символізувала космогонічне дохристиянське прадерево, прикрашали квітами.

Тематичне і музично-типологічне дослідження 68-и колядок християнської тематики, що побутують у наші дні в поселеннях колишньої Чорноморії, виявило шість сюжетно-тематичних блоків, які оспівуються в колядкових віршових текстах, та 13 мелодичних типів (МТ), з котрими вони поєднуються:

1) народження Христа – 28 колядок, 9 мелодичних типів (МТ 1–9);
2) відтворення Божого суду – 10 колядок, 2 мелодичні типи (МТ 9 – чотири колядки, МТ 10 – шість колядок);
3) показ розп'яття і мук Христа – 21 колядка, один мелодичний тип (МТ 9);
4) ходіння Господа по горі (полю) – 4 колядки, 2 мелодичні типи (МТ 9 – дві колядки, МТ 11 – дві колядки);
5) оспівування діви Марії – 2 колядки, 2 мелодичні типи (МТ 5, МТ 12);
6) пісенне доповнення до обряду «Кози» – 4 колядки, один мелодичний тип (МТ 13).

Християнська тематика колядок, яка у зв'язку з пієтетом православної віри у життєдіяльності чорноморсько-кубанських козаків була пріоритетною, часто доповнюється дохристиянськими мотивами. Пристосовані до текстів християнського змісту, ці язичницькі мотиви у трансформованому вигляді набувають конкретних форм уже в колядках першого

тематичного блоку. Так, із 15 колядок прославного (величального) характеру, що будуються за формою «зачин - рефрен», у трьох йдеться про деревце на дворі господаря (зачин), а далі, як і в 12 інших колядках, – про «три празники» («гостиньки», «гостителі», «Спасителі», «Святителі», «гості з неба», «гості з раю»). Отже, в трьох колядках з темою уславлення новонародженого Христа (в рефрені) поєднується (в зачині) мотив шанованого у всьому світі прадерева як взірця дохристиянської люнарної символіки:

Ой у того пана та й на його дворі...
Та й на тому дворі та й стояло древо...
Там стояло древо тонке та високе...
Та й на тому древі та й намальовано...

(ст. Старовеличківська)

Зважаючи на те, що «плодами» цього дерева є сонце, місяць і зорі [563, с. 226], то в наших трьох колядках можна побачити поєднання (в куплетній послідовності) астральної тріади (дохристиянська тематика) з християнською антропоморфічною трійцею у вигляді народженого Христа, святого Василя та Івана Хрестителя. Про цю трійцю співається в зачинах 13 колядок. Усі ж 15 зразків прославного характеру інтонаційно між собою споріднені, утворюючи МТ 1, мають віршову структуру (66)R(3637) або (66)R(367), мелодичну структуру ($abcb_1d$) і музичну форму (AR).

Про народження Христа йдеться і в колядках іншої інтонаційної сфери. Серед них – 8 варіантів колядок із титульними словами **«Ой дивноє народження Божого Сина»**, що поділяються на чотири мелотипи (МТ 5–8) (до МТ5 належить і колядка **«Ой ходила та Діва Марія»**, в якій з темою Марії поєднується дохристиянський мотив птаха як персоніфікованої істоти, що вилетіла із рожі, котра розцвіла над Марією), а також 3 варіанти з початковими словами **«Нова радість стала»** (МТ 2–3), один варіант колядки **«В вишині небесній»** (МТ 4). До МТ 8 відносимо варіант із ст. Медведівська з віршовою структурою (445)(455), мелодичною структурою ($abc)(dee_1$) і змінною квінтовою ладовою структурою (мажорний пентахорд з основним тоном *G* і субмедіантою та дорійський гексахорд з основним тоном *c*).

До одного мелотипу (МТ 9) належать 28 колядок із різною тематикою: про народження Христа (**«Ой на річці на Йордані»**); про мертвих, яких архангели трубними звуками закликають піднятися з домовин і йти на суд Божий (**«Ой святоє Рожество», «Пресвятоє та й Рожество», «Вийде, Боже, вийде», «Ой сів Христос вечеряти»**); про розп'яття і муки Христа (21 пісенний зразок з варіантами таких початкових слів: **«Ой у неділю рано-пораненьку», «Збиралася жидівщина», «А й у жида, у короля», «А жидівський край засмутився», «У городі Йурусалимі», «А у чистий четвер», «А на каміню, а на бєлому»** та ін.); про Господа, який ходив по Сіянській (Афонській) горі, садив сади і наказував поливати (два твори зі словами **«Ой ходив же Господь»**). Усі колядки цього мелодичного типу об'єднують система структурування вірша і мелодії (дворядкова строфа з двох сегментів, якій відповідають чотири музичних такти), наскрізна музична форма і трансформаційні процеси на рівнях типової стартової мелопоспівки «а», мелодичних, ритмічних та ладових характеристик, способу кадансування тощо.

Шість колядок із загальною назвою **«Ой святоє та й Рожество»** належать до одного мелотипу (МТ 10). Для них характерні такі стабільні семантичні рівні, як тематика (варіант теми про архангелів, що закликають грішних і праведних до Божого суду), ізосилабічна віршова структура (44), спорідненість мелодичних поспівок, наскрізна музична форма (AB) або (ABC).

Дві колядки на тему **«А в полє, в полє сам Господь ходив»** (МТ 11) і дві з початковими словами **«Ішла Марія лужком, бережком»** (МТ 12), належачи до різних мело-

дико-інтонаційних сфер, мають у тематиці елементи дохристиянських мотивів у вигляді продукуючої магії, спрямованої на забезпечення доброго врожаю (наприклад, «Зароди, Боже, жито-пшеницю»). При цьому колядки МТ 11 є спрощеними за своєю музичною архітектонікою, що базується на остинатній поспівці-формулі; у колядках МТ 12, записаних в одній станиці (Старокорсунська) від двох співачок у сольному виконанні (Дем'яненко О. Я., Нестерової С. Т.), одна тема (трьох домовин, що стоять, в одному творі – під деревом у шовковій траві, у другому – в церкві) трактується різними мелодичними засобами, і ці колядки мають власні музичні форми (відповідно наскрізну і дворядкову, що складається із зачину і рефрену).

МТ 13 охоплює чотири колядки з сюжетом «Кози». У кожній з них розвиток однієї мелодії здійснюється в межах однорядкової строфи (ст. Дінська), дворядкової з музичною побудовою (АВ) (ст. Новосергіївська, Стародерев'янківська) та чотирирядкової з музичною формою (ABA_1B_1) (ст. Сергіївська). Остинатна, речитативно-декламаційного мелодичного стилю побудова усіх чотирьох варіантів наспіву, що супроводжує старовинний обряд «Кози», приурочений до свята повороту сонця, зумовлена напівжартівливим тлумаченням сюжету, який базується на продукуючій магії.

Розгляд 52-х (за поетичними текстами – 54-х) кубанських щедрівок виявив п'ять тематичних блоків (християнського змісту – 34, дохристиянського – 18), що поєднуються з 20 мелодичними типами:

1) величальний – 3 щедрівки, 3 мелодичних типи (МТ 1–3);
2) Маланка – 18 щедрівок, 5 мелотипів (МТ 4–8);
3) прадерево – одна щедрівка (МТ 9);
4) Єрусалимські дзвони – 8 щедрівок, 2 мелотипи (МТ 9, МТ 1);
5) Христова вечеря – 22 щедрівки, 14 мелотипів (МТ 2, МТ 5, МТ 9–20).

Величальні щедрівки з сюжетом Єрусалимських дзвонів поєднуються близькими темами: народження Христа Дівою Марією та його величання. Тому характер мелодики – світлий, піднесений, в щедрівках «єрусалимської тематики» – осяяний дзвонами і побажаннями здоров'я всім добрим людям.

Щедрівка з темою прадерева, яке «тонке та високе, та листям широко» – **«Як стояло дерево»** (ст. Калниболоцька), – одна з небагатьох, що має цілком дохристиянський сюжет, пов'язаний з «молодим Васильком», котрий «лучко заряжає», збираючись стріляти «в орлика». «Орлик» же просить Василька не стріляти в нього, обіцяючи стати корисним, коли хлопець буде женитися («Я ж покрою весь твій поїзд...і свашечку, і світилочку»). У 15 варіантах щедрівок із дохристиянським текстом оспівується міфічна Маланка, що пасла два качури, яких загубила, а, шукаючи, заблудила у чисте поле, де «Василечко плужком оре».

Моралізаторський характер тексту щедрівки *«Ой сів Христов та й вечеряти»,* записаної у 24-х варіантах, базується на притчі про «одну душу», яку Божа мати не дозволяє випустити разом із праведними душами, тому що вона согрішила («...отця й неньку та полаяла.., не лаяла – тільки подумала»).

Головною музичною особливістю щедрівок, яка відрізняє їх від колядок, є те, що переважна більшість щедрівок (34 із 52) співається з рефреном, тоді як із 68 колядок лише 15 (величального характеру) мають рефрени. У залежності від наявності рефрену музична форма щедрівок може бути симетричною дворядковою (AR, AA, AB) або трирядковою (ARR_1), з кількістю тактів, відповідно, чотири або шість (за винятком щедрівки-новотвору «Вийшов місяць» із м. Усть-Лабінськ). З 18-ти варіантів на сюжет Маланки 3 базуються на остинатній формульній мелопоспівці.

Розподіл щедрівок з 20-а мелодичними типами і структурними характеристиками є таким:

МТ 1 – 8 зразків: один – величального характеру (*«Ой здорово, пане»*) і 7 – з темою «єрусалимських дзвонів» (*«У Єрусалимі рано зазвонили»*); віршова структура (ВС) (66)R(4443), мелодична структура (МС) (ab)R(cdc_1d_1), музична форма (МФ) (AR).

МТ 2 – 2 щедрівки: одна – величальна (*«Добрий вечір тобі, пане господину»*), інша – з темою Христової вечері (*«Ой сів Христос та й вечеряти»*); ВС (664)R(45)2, МС (aab)R(cd) або (abc)R(de)2, МФ (AR) або (ARR).

МТ 3 – одна щедрівка величального характеру (*«Вийшов місяць»*); ВС (446)R(4443)(4444), МС (abc)R($dd_1d_2d_3$)2, МФ (ARR_1).

МТ 4 – 3 щедрівки з темою Маланки (*«Маланка ходила»*: ВС (66)2, МС ($aa_1a_1a_1$), МФ (AA).

МТ 5 – 10 творів: 9 – з темою Маланки (*«Ой учора ізвечора»*), 1 – з темою Христової вечері; ВС (4454) або (65)R(45), МС (abcd), МФ (AB) або (AR).

МТ 6 – одна щедрівка «маланкового» сюжету (*«Ой учора ізвечора»*); ВС (44)(54)2, МС (ab)(cdcd), МФ (ABB).

МТ 7 – 4 твори «маланкового» сюжету (*«Ой учора ізвечора»*); ВС (44)(5453), МС (ab)(cdcd), МФ (ABB).

МТ 8 – одна щедрівка з темою Маланки (*«Ой учора ізвечора»*); ВС (44)(5453), МС (ab)(cdcd), МФ (ABB).

МТ 9 – 4 зразки: один – з темою прадерева, один – з темою єрусалимських дзвонів (*«Ой у Русалимі»*), два – з темою Христової вечері; ВС (66)R(44) або (45)R(45), МС (aa_1)R(bb_1), МФ (AR).

МТ 10 – одна щедрівка з темою Христової вечері; ВС (44)R(44), МС (ab)R(cc_1), МФ (AR).

МТ 11 – 4 щедрівки з темою Христової вечері; ВС (45)R(44), МС (ab)R(cd), МФ (AR).

МТ 12 – одна щедрівка з темою Христової вечері; ВС (45)R(44), МС (ab)R(cc_1), МФ (AR).

МТ 13 – одна щедрівка з темою Христової вечері: ВС (45)R(44), МС (ab)R(cd), МФ (AR).

МТ 14 - 3 зразки з темою Христової вечері; ВС (45)R(445), МС ($aa_{(1)}$)R(bcd), МФ (AR).

МТ 15 - одна щедрівка з темою Христової вечері; ВС (46)R(4555), МС (aa_1)R(bcb_1c), МФ (ARR).

МТ 16 – 2 щедрівки з темою Христової вечері; ВС (56)R(4443), МС (ab)R($cccc_1$), МФ (ARR).

МТ 17 – одна щедрівка з темою Христової вечері; ВС (44)R(4444), МС (aa)R(bbbb), МФ (ARR).

МТ 18 – 2 зразки з темою Христової вечері; ВС (54)R(4444)МС (aa_1)R($bb_1b_1b_2$), МФ (ARR).

МТ 19 – один твір з темою Христової вечері; ВС (56)R(4443), МС (ab)R(cdc_1d_1), МФ (ARR).

МТ 20 – одна щедрівка з темою Христової вечері; ВС (45)R(4443), МС (ab)R($cdcd_1$), МФ (ARR).

Шляхом компаративного порівняння мелодичних типів кубанських колядок і щедрівок

виявлено, що МТ 5 (9 щедрівок з темами Маланки і одна щедрівка про Христову вечерю) споріднений з МТ 9 (28 колядок, у яких оспівуються теми: народження Христа – 1 колядка, Божого суду – 4 колядки, розп'яття і мук Христа – 21 колядка, Господа, який ходив по Сіянській (Афонській) горі, – 2 колядки). Отже, 38 зразків кубанського зимово-обрядового календаря належать до одного мелодичного типу відносно близького або далекого споріднення, що охоплює шість сюжетних тем, має ізосилабічну наскрізну віршову структуру (44)2, мелодичну структуру (abcd) і музичну форму (АВ). При цьому 9 щедрівок, які належать до даного мелодичного типу, мають дохристиянський «маланковий» сюжет, що дозволяє зробити припущення стосовно наявності першоджерельного мелодичного архетипу дохристиянського походження з подальшим перенесенням його на християнські тексти колядок і щедрівок. Звідси можна дійти висновку про те, що саме з найулюбленішим українським святом міфічних Василя і Маланки пов'язана найбільш розповсюджена мелодія, яка не тільки закріпилися за дохристиянським «маланковим» сюжетом щедрівки *«Ой учора ізвечора»*, а й поширилась на деякі щедрівки і колядки з темами християнського змісту.

Аналогічною є спорідненість МТ 12 однієї щедрівки з темою Христової вечері (монодичний варіант щедрівки із ст. Старокорсунська *«Ой сів Христос та вечеряти»*, записаний від Дем'яненко Ольги Яківни) та МТ 5 трьох творів: монодичні колядки *«Ой дивнос нарожденос»* і *«Ой ходила та Діва Марія»*, виконані тією самою співачкою із ст. Старокорсунська, також монодична колядка *«Ой деннос рожденос»*, записана від Прищенко М. А., 1930 р. н., із ст. Медведівська.

Висновки. Здійснене дослідження 120-ти пісенних зразків різдвяно-новорічного календаря, записаних від людей літнього віку, засвідчив, що, незважаючи на значні втрати, які зазнав цей жанр кубансько-української піснетворчості за часів активної боротьби радянської влади з релігією й масового знищення православних храмів і монастирів, його функціонування поновилося разом з оновленням традиції святкування Різдва й новорічного щедрування. У музично-віршових текстах християнських колядок (6 тематико-сюжетних блоків, 13 мелотипів) і щедрівок (5 тематико-сюжетних блоків, 20 мелотипів) лишилися невтраченими поезія християнської і, частково, дохристиянської тематики, мелодико-ритмічне мелоінтонування, характерне для кубансько-українських пісень, пієтетна відданість вірі предків.

4.2. Родинно-обрядові (весільні) пісні

4.2.1. Загальна характеристика традиційного старокозацького (чорноморського) весілля

Старі люди, чия пам'ять зберегла головні події молодості, згадують, що в кубанських станицях старокозацького походження аж до 50-х років XX ст. весілля відбувалося за традиціями, які були принесені з України і переходили від діда-прадіда до кожного наступного покоління кубанців. Незважаючи на безперервний процес «осідання» в чорноморських поселеннях людей не козацького стану, тобто вихідців із різних регіонів Росії (яких козаки називали *«городовиками»*), котрі приносили й утверджували свої звичаї, базовою все-таки довгий час лишалась українська традиція проведення козацьких весіль. Навіть саме слово *«весілля»* не втратило свого значення до наших днів, російською воно вимовляється як *«весилле»* [165, с. 12]. Очевидно, це можна пояснити тим, що чорноморці важливого значення надавали не тільки самому факту створення стійкої сім'ї як головно-

го чинника козацької спільності, а й пов'язаним з ним, віками відпрацьованим морально-естетичним ідеалам, уявленням та художнім формам.

Як у багатьох слов'янських народів, весілля на Кубані проводилося в певні періоди року: осінній (від Успіння до Пилипівського посту), зимовий (від Хрещення до Масниці) та весняний (від Красної гірки до Трійці). Найчастіше весілля відбувалися восени й зимою, в період найбільшого, після збору врожаю, сімейного достатку. Високу оцінку станичники давали тим весіллям, які *«грялися»* не лише заможно й весело, а й *«по-старовинному»*, з дотриманням усіх обрядових дій, що супроводжувалися нескінченним співом.

Традиційний чорноморський весільний обряд складався із трьох етапів: підготовчого, весільного та післявесільного. Підготовчий етап включав сватання, договір (*«рукобиття»*), оглядини, перепій (*«своди»*), заручини, звивання вінка та гільця, випікання обрядового весільного хліба (середа, четвер), запросини на весілля (п'ятниця), вечірку друзів молодого та подруг молодої (субота). У різних станицях кількість передвесільних дій і та назви могли бути різними (*«рушники»*, *«поглядини»*, *«могорич»*, *«проводки»*), але мета їх була одна: дійти згоди щодо шлюбу молодого з молодою.

Сватів з хлібом і фляжкою посилали до молодої тоді, коли батьки молодого погоджувалися з вибором сина, і тому сватання, з якого й починався весільний обряд, було головним випробуванням саме для молодого. Зачином сватання були слова сватів: *«В нас загубилась тьолочка, чи не заходила вона до вас»?* Якщо батьки не відмовляли сватам або ж дівчина їм не підносила *«гарбуза»* під супровід жартів: *«Чайник причепили!»*, *«Гарбуза привісили!»*, вони чаркувались з ними, молодих запрошували до хати. Сват питав згоду на шлюб у молодого, а потім у молодої, яка (у позитивному випадку) краяла навпіл принесений сватами коровай, що символізувало її згоди на вихід з рідної хати. А через тиждень батьки молодих збиралися на *«договір»*. Характерно, що всі записані нами пісні, які «обслуговували» обряд сватання (як і більшість пісень інших обрядових дій), поділяються на формульні (унісонно-гетерофонічного або гетерофонічного складу, наприклад, *«Зелена капустина»*, *«Ой на горі дуб та береза»*) і кантиленні, з більш чи менше розвиненою мелодикою і переважно підголосково-поліфонічною фактурою (іноді з елементами акордово-гармонічного триголосся) (*«Ой прийшов він, прийшов»*, *«Терен, мати, ой да коло хати»*).

Договір між родичами молодих, на якому обговорювались умови проведення весілля, і розглядини молодої батьками молодого носили характер практичного завдання і мали на меті визначити рівень добробуту батьків молодої. Під час розглядин здійснювався й інший момент обряду: батьки домовлялися щодо розміру виплати *«неустойки»* у випадку розладу весілля [358, с. 225]. Перепій (*«своди»*), що влаштовувався у наступну неділю, багато в чому дублював процес сватання, але доповнювався вирішенням економічних питань щодо прийдешнього весілля і, окрім того, поєднувався із заручинами й визначенням молодої у «статусі» нареченої. Пісня *«Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя, докучила»*, яку співали в ст. Староджереліївська на заручинах, відноситься до кантиленно-протяжливого, з елементами мелізматики, локального стилю.

У чорноморських поселеннях збереглося багато пісень, приурочених до ритуалу запросин. Це ті пісенні зразки, що співали молода і старша дружка, ходячи по хатах і запрошуючи на весілля: обрядові пісні *«Ой дай, Боже, з неба»*, *«Ми місяця не видаємо»*, *«Ой казала та й Наташа»*, *«Закувала зозуленька»*, *«Ой скрикнув орел в саду»*, *«Ой сонечко колесом вгору*, *«Низом, бояри, низом»*, *«Собирайся ти, Галочка»* та ін.; із необрядових співали ліричні пісні *«Як зірву я з рожі квітку»*, *«Світи, світи, місяце»*. Повернення молодої додому після запросин супроводжувалось співом обрядових пісень, з-поміж яких

«Ой, матенко-ютко», *«Нема спасибі за дружку»*, *«Рости, сосна, вгору»*, *«Не пізнала мати»* та ін. Усі вони варіативні і могли звучати в інших ситуаціях весільного обряду, як, наприклад, пісня *«Не пізнала мати свого дитяти»*, котру співали під час викупу молодої (*«брат продає сестру»*), розподілу короваю, а також, коли молоду виряджали до молодого або привозили до свекрухи.

Певна кількість пісень пов'язана з випіканням весільного хліба: короваю, леженю, дивеню, шишок. В одних станицях (Староджереліївська) коровайна приспівка звучала лише в той момент, коли весільне тісто саджали у піч (*«Наша піч регоче»*) або, як у ст. Незамаївська, коли починали ліпити (*«бгати»*) шишки (кантиленна пісня *«Спродай і спродай, мій батеніку, весь сад-виноград»*, формульна мелодія *«Свашка-неліпашка»*). У станицях Старомишастівська, Кущівська обрядово-формульні мелодії, що співали жінки, коли коровай ліпили або саджали у піч, «обслуговували» й інші етапи весілля: звивання гільця (*«Ми гілочку вили, горілочку пили»*), хід до молодого після вінчання (*«Ой де ж наша весільная мати?»*), розподіл короваю (*«Дружко коровай крає»*), «викуп» молодої (*«Братіку, не лякайся»*, *«Не стій, зяте, за плечима»*).

Весільний коровай прикрашали ягодами калини, рожами, колосками, фігурками голубів, баранчика, вівці або корівки, іноді – двома свічками (для ворожіння на них з метою визначення тривалості життя кожного з молодих) [165, с. 12]. Прикраси на короваї символізували вірність (голуби), красу (калина), добробут (колоски), плодючість (тварини). Кожний з видів обрядового хліба виконував свою функцію: коровай займав центральне місце на весільному столі; у дивень (невеликий калач з трьома зв'язаними зверху червоною стрічкою гілочками) ховали дві ложки і разом з приданим відвозили до хати молодого; маленькими шишками (булочками) молода обдаровувала гостей.

На прощальній суботній вечірці, якою закінчувався передвесільний етап, в хаті молодої звучали різні пісні і мелодії: у станицях Калниболоцька, Шкуринська і Вищестебліївська – обрядово-формульні мелодії, які співалися під час звивання вінка і гільця (*«Ой їхали бояри горою»*, *«А я літо не гуляла»*); у ст. Березанська – обрядово-кантиленні лірико-елегійні пісні (*«А у нашій та й Танюші»*); у станицях Старотитарівська і Кисляківська та у с. Приморське – обрядово-формульні мелодії, що виконувалися під час приїзду молодого до молодої (*«Ой по полю, полю»*, *«По дорозі, по дорозі»*, *«Тише, бояри, сідайте»*; у станицях Новотитарівська і Старонижчестебліївська – обрядово-формульні мелодії, з якими здійснювався ритуал пришивання квіток і стрічок на одяг молодого й бояр (*«Розкотитеся, кислиці»*, *«Брала Танюша льон, льон»*). У деяких станицях у суботу відбувався також ритуал виготовлення хліба, який супроводжувався співом коровайних пісень, магічними діями та ворожінням [54, с. 23]. Чудовим зразком кантиленної лірики, що звучав, коли молода сідала на посад, є обрядова пісня, записана в ст. Березанська, *«А у нашій та й Танюші новий двір»*.

Другий, власне весільний етап, починався у недільний ранок і складався з кількох ритуальних дій, найважливішими з яких були вбирання молодої, благословення її батьками, прибуття «поїзду» молодого, вінчання, застілля, виряджання молодої до молодого. У деяких станицях цей день починався ритуалом голосіння молодої біля відкритого вікна [358, с. 226], в інших поселеннях обрядове голосіння відбувалося після вбирання й благословення молодої, яка стояла на шубі перед батьками [54, с. 23]. Процес одягання молодої складався з розчісування, заплітання коси (молодій-сироті волосся стрічкою зав'язували в жмутик) і покривання волосся фатою із накрохмаленої марлі [165, с. 12]. Одягали молоду в святкову сукню рожевого, блакитного або бежевого кольорів, а іноді – в *«парочку»*, що складалася із спідниці й кофти зі світлої за тоном тканини, прикрашеної

дрібним малюнком. Голки, устромлені гострими кінцями вгору в поділ сукні, «захищали» молоду від можливого пристріту. Під час обрядового вбирання молодої до шлюбу звучали й сумні повільні пісні (*«Ой загули голубоніки»*), і світлі, протяжливі (*«Тихо, тихо Дунай воду несе»*, *«Ой на горі жито»*), і речитативно-формульні мелодії (*«А в садочку дуб зелененький»*, *«Ой клин не дерево»*). Якщо молода була сиротою, вона йшла на батьківські могили і біля них співала ритуальну тужливу «сирітську» пісню *«Ой ходила та й Вєрочка (Галочка...) по крутій горі»*.

Під час одягання молодої, у хаті молодого прикрашали (*«красили»*) «поїзд», а коли після благословення батьків його відправляли до молодої, то обсипали хмелем, монетами, цукерками. Дотримуючись старовинних козацьких звичаїв, «поїзд» наближався до хати молодої під звуки пострілів, тупоту кінських копит, дзвін дзвіночків. Далі починалась яскрава й весела «вистава» *«викупу»* молодої, в якій «покупцем» був дружка, а «продавцем» – брат або сваха молодої. Усі присутні поділялися на дві групи, які змагалися в жартівливих «лайках», спеціальних приспівках, що супроводжували *«викуп»* воріт або входу до хати, а також коси молодої, місця молодого біля молодої на покуті. Ось назви найхарактернійших, зафіксованих у різних поселеннях «змагальних» приспівок: біля воріт – *«Чого, свати, та й наїхали?»*, *«А в нас горох немолочений»*; біля порога хати – *«Пусти сватів в хату»*, *«Ой доки ж ми та й стоятимем?»*, *«Просим боярів до хати»*, *«Ой на хаті зілля»*; під час входження молодого до хати – *«Ой казали, що свати багаті»*; коли молодий сідав біля молодої – *«Ой не сиди ти, Колічко, боком»*, *«Дружечки ви, паняночки»*. «Відкуплялися» в цих перепалках усім: цукерками, горіхами, вином, грошима. Головним же «викупом» була коса молодої, і вона діставалась тільки молодому. Якщо молода мала брата, він «продавав» сестру під спів формульних мелодій *«Братику, не лякайся»*, *«Не стій, зяте, за плечима»*.

Проводи до вінця супроводжувалися благословенням іконою та хлібом; дружка зв'язував руки молодих хусткою і вів наречених до церкви (або підводив до візка, у якому вони туди від'їжджали). До вінця молодих вели, дотримуючись певних правил: віником замітали дорогу, стежили за тим, щоб між молодими ніхто не пробіг. Під час вінчання старшому боярину і старшій дружці заборонялося перекладати вінець над головами молодих з руки в руку, оскільки це могло бути поганою прикметою. Після виходу із церкви здійснювався ритуал очищення вогнем, який був розкладений біля воріт і через який проїжджав візок молодих. Вдома весільний поїзд зустрічали піснями *«Ой де наша весільная мати?»*, *«Ой гули, гули голубці»*. Коли приходили (приїжджали) до хати молодої, звучали обрядово-формульні мелодії: *«Ой вийди ж ти, матінко, проти нас»*, *«Ой казала Нінушечка»*, *«Обмітайте двори»*, *«Піду в церкву Богу помолюся»*.

Застілля, зазвичай, проходило в хаті і молодої, і молодого, під час якого дружки з галасом у вигляді пісенних перепалок кепкували над сватами (*«Де ви, свати, забарилися?»*), над боярами (*«Просим боярів сісти»*, *«Ой староста ти старесенький»*, *«Здвігнулися стіни»*), над собою (*«Тобі, дружко, не дружкувати»*) і свахами (*«Старша дружка плаксюшка»*, *«А на печі чашка стояла»*). Розподіл молодими подарунків міг супроводжуватися і необрядовими піснями, як наприклад, жартівливою *«Чоботи, чоботи ви мої»*. Коли застілля відбувалося у хаті молодого, його літні родичі їхали до молодої за приданим, яке теж «викупляли» і з піснями й галасом везли по станиці. Розподіл короваю, коли його «краяли» (ділили) молоді, завершувався жартівливими піснями *«Ой чого ти же, дружко, не бачиш?»*, *«Дружко же коровай крає»*.

Велику кількість (близько 70) записаних пісень складають ті, що виконувалися в момент виряджання молодих. Одна з них – *«Що я в батька та й на одіході»*, яку співали

під час вечері у молодої перед її від'їздом до свекрухи, була зафіксована у кількох, різних за характером звучання (від тужливо-протяжливого до світло-задумливого) варіантах. У ту мить звучали й інші пісні, серед яких *«Та ой, ненько, ненько»*, *«Ой жаль мені хорошого двору»*. В останній, речитативного стилю пісні є елемент голосіння; при цьому мелодичний голос, що лементує, поєднується з другим голосом унісонно-гетерофонічного типу, що створює неповторне враження глибинної туги. Ще один сюжет, який оспівувався у багатьох зразках, має варіантні назви: *«Де ж ти, доню, убираєшся?»*, *«Ой там гора кременистая»*, *«А в неділю рано-раненько»*. У них так само визначається система засобів виразності (інтонаційних, ритмічних, фактурних), які нагадують голосіння. Кожний з цих зразків вражає не лише художньою цілісністю, а й глибоким смутком, який емоційним дисонансом втручається в радісний хід весілля. З цього приводу доречним виявляється зауваження французького фольклориста Поля Лафарга, який у 20-х рр. XX ст. дослідивши складні стосунки між свекрухою і невісткою, дійшов такого серйозного висновку: «Народна пісня ставить собі за мету задушити в зародку всі ілюзії прийдешнього щастя» [73, с. 31]. Співали під час проводів і необрядові пісні баладного змісту. Незважаючи на те, що в них йдеться про нещасливу долю, вони вирізняються бадьорим характером звучання: *«Ой ти, мати моя»*, *«Чом ти не прийшов?»*, *«Тече річенька невеличенька»*.

Коли дружки прощалися з молодою, а молода «здавала дівоцтво», звучали пісні речитативно-кантиленного стилю: варіантні зразки пісні *«Звила собі Галюня віночок»*, *«Та прощай, прощай ти, Галочка»*, *«Серденько миленький»*, *«Ішли ми лугами»*. Серед них – високохудожній монодичний варіант пісні *«Сплила собі Маруся віночок»* у виконанні співачки із ст. Медведівська Корчиної Л. М., представниці яскравого індивідуального одноосібного співу.

Моменту, коли молода покидала рідну хату, присвячувались пісні речитативно-жвавого характеру, які зараз співають чи не у всіх станицях: *«Открий, мамо, віконце»*, *«Брязнули ключики на кілочку»*, *«Виєжала Галочка со двора»*, *«Ой котилось сонечко»*. У піснях речитативного стилю – *«Місяць, дорогу просвіти»*, *«Вітер ворота хитає»* – йдеться про те, як брат проводжає сестру (молоду) до молодого. Під час виїзду молодих з двору звучали такі обрядово-формульні пісенні мелодії, як *«Мати дочку родила»*, *«Вигрібай, мати, жар, жар»*, *«Кидай у піч тріски»*, а також неповторної краси пісня *«Ой казав сухий та й берестонько»*, сповнена світлою, розлогою кантиленою. Матері, яка лишилась одна після від'їзду з хати доньки (молодої), присвячувалися формульні та речитативно-кантиленні пісні: *«Ой глянь, Галіна мати»*, *«Чого, ненько, ходиш потихенько?»*, *«Котилася ой ясна зорька»*, *«Котилося дві зьорочки з неба»*. Формульні мелодії співались і тоді, коли молоду везли до молодого: *«Ой ви, вороги, вороги»*, *«А ми все йдем та йдем»*. Вони належать до тієї системи приспівок, які слугували і в інших ситуаціях весільного обряду. При зустрічі молодої з родиною молодого звучала приспівка *«Під хатою вишня»*, а також приспівки, звернені до матері молодого: *«Висип, мати, хату рівненько»*, *«Топи, мати, хату раненько»*, *«Тобі, мати, не журитися»*, що грунтуються на повторній формульності, але з ознаками характерної варіативності, які вирізняють кожну з із пісень багаторегіонального оточення.

На другий день весілля, коли вранці молодій приносили сніданок, звучали так звані «понеділкові» пісні сумного характеру: *«З глибокого колодця»*, *«Як вийду й на гору»*, *«Чом ти, береза, в печі не була?»*, *«Зеленая вишня з-під кореня вийшла»*. Подальший хід весілля у понеділок залежав від того, чи цнотливою була молода. У позитивному випадку молоду одягали у червону сукню, на даху вивішували червоний прапор, гостям подавали

вареники з калиною. В іншому випадку – при всіх ганьбили батьків молодої, використовуючи навіть «легку» фізичну силу. Після цього у хаті молодої починалось застілля, а далі – гомінке гуляння ряджених (переодягнених у циган, рибалок, тварин). Подертий одяг, вимащене сажею обличчя, обрядові пісні з неподобними словами, – усе це відбивало стародавні уявлення про таїнство нового зародження [165, с. 12; 582, с. 21]. Кінцевою формальною подією було символічне гасіння вогню або забивання кілка. Практично весілля могло тривати і далі упродовж кількох днів.

На основі 268 зафіксованих нами весільних пісень і мелодій, які збереглися у позаобрядовому вигляді на території усієї історичної Чорноморії, було реконструйовано пісенний корпус традиційного чорноморського весілля у послідовності 29 ритуальних дій і досліджено всі зразки за головними етномузикознавчими позиціями.

4.2.2. Пісні передвесільного етапу

Розглянемо пісні передвесільного етапу чорноморського весільного обряду. Із записаних шести творів, що могли звучати після традиційного ритуалу сватання, відзначеного позитивною угодою усіх сторін, два – обрядово-формульні, цезуровані, речитативного мелодичного стилю. П'ятикуплетна пісня **«Ой приїхав та й Ванічка з поля»** (с. Катеринівка) має трирядкову будову строфи із внутрістрофною конкатенацією, віршовою структурою (46)3, віршовою формою (ААБ) та ненаголошеним кінцевим складом. Трирядкова музична форма (ABB_1) розгортається чотирма наскрізними мелопоспівками продовженого і варіативно-повторного розвитку: $(ab)(cd)(c_1d_1)$. Октавна, квінтова та гептахордова основи формульного наспіву з єдиним ладовим центром свідчать про певну мелодизацію речитативу, яка здійснюється в монодичному зачині (мажорні трихорд із субквартою, тетратоніка), на початку «ходу» (мажорні квінтакорд першого ступеня, міксолідійський верхній тетрахорд і натуральний гептахорд) та в предикті до кадансування. У фактурі «ходу» поєднуються стрічково-терцієве та квартове двоголосся з моментами акордово-гармонічного триголосся, яке створює ефект стійкої вертикалі. Мірний ритм моделюється формулою: $(аа_1)(бб_1)(б_2б_3)$.

Для формульної цезурованої пісні речитативного стилю **«Зеленая капустина»** (ст. Вищестебліївська) харакетерні інші етномузикознавчі позиції: варіативна музична форма, що відтворює шестирядкову будову віршового строфоїда ($AA_1A_2A_3A_4A_5$) і розгортається засобом мелопоспівкової комбінаторики; видозмінна (щодо кожного рядка) віршова структура; квінтова, мажорного нахилу основа формульного наспіву, що у своєму русі спирається на остинатну ритмо-мелодичну формулу, яка наприкінці розширеної першої мелопоспівки переривається «глибокою» цезурою, а наприкінці звуженої другої мелопоспівки дещо «розмивається»; унісонно-гетерофонічна двоголоса фактура; мірний ритм, модельований подібно до музичної будови рядка.

Чотирикуплетна пісня речитативно-кантиленного стилю **«Ой на горі дуб та береза»** (ст. Старолеушківська) має опоетизований зміст віршового тексту (до Манюшки, яка русу косу чесала, прийшов *«батейко»* з повідомленням про те, що *«от Ванюши»* старости прийшли) з відносно нестійкою будовою вірша, внутрістрофною і, фрагментарно, міжстрофною конкатенацією, ненаголошеними складами наприкінці кожної строфи, віршовою будовою (ААБ) із двосегментних рядків (віршова структура першої строфи (45)3). Музична форма $(a)(a_{тр})(a_{тр1})$ розгортається шляхом триразового трансформованого повторення однієї мелопоспівки: «а» і «$a_{тр1}$» – на пентахордовій мінорній, «$a_{тр}$» – на гексахордовій дорійській основах. Цезуроване низхідне кадансування крайніх мелопоспівок здійснюється на дру-

гому ступені ладу, а серединної мелопоспівки – на третьому. Стрічково-терцієва фактура поєднується з елементами підголосково-поліфонічного двоголосся і акордового (на натуральному сьомому ступені) триголосся. Модельований за схемою (а)(а)($а_1$) мірний музичний ритм є одноформульним для кожного рядка, що споріднює його з монопоспівковим формотворенням.

Пісня кантиленно-речитативного стилю **«Терен, мати, ой да коло хати»** (ст. Кущівська) має контамінований поетичний текст, на деяких словах якого відбився вплив російської мови (*«парень»*, *«глаза»*). Модель віршової стуктури (446)2, віршова форма дворядкової строфи (АБ) з міжстрофною конкатенацією і ненаголошеними кінцевими складами – такими є дані щодо віршового тексту пісні. Музичний виклад має наступні характеристики: дворядкова музична форма (АВ) наскрізної нецезурованої будови [(abc)(def)] з досить динамічним розгортанням мелопоспівок продовженого розвитку; мажорні ладові структури (гекса-, пентахорди, каденційний октахорд) з тимчасовим квартовим зміщенням устоїв на початку «ходу», викладеного засобами стрічково-терцієвого і підголосково-поліфонічного двоголосся; мірний ритм із самостійною структурою моделювання (ааб)(вгб$_1$); енергійно-бадьорий характер мелоінтонування.

Дві пісні ліричного кантиленного стилю – **«Ой прийшов він, прийшов»** (ст. Запорізька), **«Та й зійшов дождічок»** (ст. Незамаївська) – належать до драматичного типу народнопісенних творів. Пісня **«Та й зійшов дождічок»** є старокозацьким зразком, в якому збережені «чисті» ознаки музично-поетичного традиційного першоджерела: семантичні паралелізми поетичного тексту, означеного міжстрофною конкатенацією (*«дождічок дробненькой»*, *«сад зельоненькой»*, *«яблучко з сладкой яблоньки»*, звернення дівчини до батька віддати її *«не за старого й не за малого,...за козаченька розудалого»*) і віршовою структурою (55)2; нецезурований «розлив» сумної кантиленної мелодії, яка розгортається двома мелопоспівками варіаційно-повторної будови (аа$_1$)(bb$_1$), організованих у симетричну дворядкову музичну форму (АВ) і засобами ритмоформульності (ритмічна модель (аа)2). Ладові мінорні звукоряди з незмінним опорним центром *g* (гексахорд у монодичному зачині, октахорд з передкадансовою опорою на квінтакордах третього й натурального сьомого ступенів у «ході») і мішана фактура, в якій поєднується стрічково-терцієве та підголосково-поліфонічне двоголосся, є головними засобами музичного відтворення дивовижного за цільністю і змістом поетичного тексту, котрим створюються пісенно-ліричні образи й настрої.

Пісня **«Ой прийшов він, прийшов»** є більш стислою і скромною за своїми музичними характеристиками, які свідчать про гармонічне мислення (секвенційне повторювання мелопоспівки «b», висока субсекунда у завершуючому кадансуванні). Поетичний текст за змістом, послідовністю його розкриття і «обрядовим» настроєм події, що відбувається в хаті (у присутності старостів дівчина, батько і мати дають згоду на шлюб, *«а два братіка – ні»*), здається архаїчнішим, ніж його музичне втілення. У той же час організація музичного викладу підкоряється незвичній будові вірша з його несиметричністю (віршова структура (6)(666)2) і наявністю міжстрофної одностопної конкатенації, завдячуючи якій утворюється зачинний монодичний межиспів-імпульс (мелопоспівка «а»), що варіативно повторюється у кадансуванні (мелопоспівка «а$_1$»). Отже, засобом відтворення поетичного тексту «патріархального» змісту є пісенно-лірична мелодія тужливого настрою, організована двома мелопоспівками (продовженого і повторного розвитку) у несиметричну форму (а)(bb$_1$a$_1$)2, а також мінорними звукорядами з єдиним ладовим центром *g* (трихорд із субквартою і високою субсекундою), мірним ритмом (модельованим за схемою (а)(бба)2, подібною до музичної формотворчої) і таким сполученням з другим голосом, що утворює унісонно-гетерофонічну фактуру (із паралельних терцій і унісонів).

Дві пісні різних мелодичних стилів – обрядові речитативно-формульна **«Та й не гуляла»** і речитативно-кантиленна протяжлива (з елементами голосіння) **«Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя, докучила?»** – співали під час обрядових передвесільних дій, пов'язаних із заручинами і визнанням дівчини нареченою. У пісні **«Та й не гуляла»** (ст. Незамаївська), з однорядковою формою поетичного тексту (абв) і моделлю віршової структури (555), у шести мелорядках (куплетах) засобами речитативної вузькоамбітусної (мажорні три- і тетрахорди із заповненою субквартою) мелодичної лінії, в якій оспівуються всі низхідні інтонаційні звороти, розкривається зміст монологу зарученої дівчини, котру вже не приймають до себе подруги, наголошуючи, що вона *«засватана»*, *«однята»*, *«заручена»*, від них *«одлучена»*. Музичній однорядковій формі (abb_1) відповідає модель ($абб_1$) мірного ритму, а на каденційній ділянці стрічково-терцієвого й унісонного, з елементами поліфонічної підголосковості, двоголосся «інкрустується» триголосе співзвуччя у вигляді мінорного квінтакорду шостого ступеня із верхнім малосекундовим затриманням, яке створює точковий фонічний ефект.

Пісня із ст. Староджереліївська **«Ой чи я ж тобі, та й ненько ж моя, докучила?»** є унікальним музично-поетичним зразком кубанської весільної обрядовості. І не тільки тому, що в ньому через речитативно-кантиленне протяжливе (з фрагментами голосіння) інтонування відтворюється щемливий монологічний текст зарученої доньки, яка звертається до матері із запитаннями, чи справді їй докучили вона, її *«руса коса»* та *«подруженьки»*, і як їй, матері, доведеться жити, коли не буде *«чуть її голосочка, не чути й співа»*. У цій пісні своєрідним і рідкісним є все: повторно-трансформований тип мелодичного розвитку, що вирізняється поступовим підійманням до квінтового або секстового (варіабельного) звуків та спаданням у цезуровані тони другого ступеня (друга й п'ята мелопоспівки) або кінцевий опорний; розспівування одного складу кількома звуками; куплетно-варіаційна форма всієї пісні, що засвідчує високу імпровізаційну винахідливість Слєпченко Н. М. і Нечаєвої П. Ф.; дворядкова музична форма ($AA_{тр}$) з двома мелопоспівками, що інтонаційно й ритмічно змінюються ($aba_{тр}$)($a_{тр1}b_{тр}a_{тр2}$); мінорні ладові структури з незмінним ладовим центром (пентахорд, гексахорд дорійський із натуральною субсекундою та гексахорд натуральний); фактура монодична, унісонно-гетерофонічна та підголосково-поліфонічна; поетичний текст з відносно нестійкою будовою вірша, структурованого моделлю (444)2 або (445)2; примхливий рубатний ритм, модельований схемою (абв)($ага_1$).

Чотири формульно-обрядові пісні речитативно-кантиленного стилю, записані у станицях Каневська, Шкуринська, Калниболоцька та Вищестебліївська, «обслуговують» процес плетіння вінка, що відбувається за два дні до весілля, у п'ятницю. Дві з цих пісень (із станиць Каневська, Шкуринська) мають подібні віршові тексти, в яких відтворюється стислий діалог бояр, що кличуть *«Манєчку»* (*«Любушечку»*), обіцяючи дати *«хусточку з цвєтами»* (*«квіточку з ягідками»*); відповідь дівчини містить запевнення в тому, що вона *«квіточки»* (*«хусточку»*) не зносить і *«Ванєчку (Колюшечку) не бросить»*. Цезурований формульний наспів пісні із ст. Каневська **«Ой новая гребельочка»** має мажорного нахилу пентахордову основу, дворядкову музичну форму (АВ) з мелопоспівками наскрізного розвитку, унісонно-гетерофонічний і підголосково-поліфонічний, з елементами триголосся, двоголосий виклад, відносно нестійку віршову структуру (443)2 та мірний ритм з моделлю, подібною до моделі музичної форми.

Пісня з тим самим поетичним текстом **«Ой їхали боярочки»** (ст. Шкуринська) є складнішою щодо музичної форми, яка розбудовується на засадах куплетно-варіативної комбінаторики [(ab)(cb_1][c_1b_2)(c_2b_3)][(ab_2)(c_2b_4)], підголосково-поліфонічної двоголосої фактури (цікавим моментом у поспівках «b» і «b_1» є мала секунда з підготовленим затрима-

ним нижнім звуком, що класично розв'язується низхідним тоновим рухом) та примхливої ритміки з аналогічною до музичної формотворчої моделлю (аб)(вб). Цезурована наприкінці кожного рядка формульна мелодія базується на мажорній три-, тетра- та пентахордовій основі з єдиним ладовим центром. Цю пісню співають і тоді, коли молода повертається додому після запросин на весілля, про що йдеться у третьому–шостому куплетах.

Двокуплетна формульна пісня **«Ой їхали бояри горою же»** (ст. Калниболоцька) оригінальна своєрідною поетикою віршового тексту (червона корона з *«малюванням»*, яка порівнюється з *«дівуванням»* нареченої), змінною віршовою будовою (63)2 і (54)(66) та наскрізною віршовою формою, що має наприкінці ненаголошений склад і морфему «Гу!». Музичний виклад, який складається з монодичного зачину, цезурованого «стійкою» зміною мінорного квінтакорду на мажорний тетрахорд сьомого ступеня, та з нецезурованого багатоголосого «ходу» (стрічково-терцієве та підголосково-поліфонічне двоголосся), має несиметричну наскрізну музичну форму (АВ) з мелопоспівками продовженого розвитку, триярусне інтонування з модуляційною зміною ладових устоїв (*g–F–B*), пента-, тетра- й трихордову основу інтонування та музичний мірний (наближений до акцентно-динамічного) ритм, модельований, як і музична форма, наскрізною схемою (аб)(вгд).

Ще одна коротка формульна пісня, пов'язана з темою віночка – **«А я літа не гуляла»** (ст. Вищестебліївська), – базується на віршовому тексті, що має форму строфоїда з гетеросилабічною структурою трирядкового вірша [(4444)(44)(446)] і внутрірядковою конкатенацією (перший рядок). П'ять музичних рядків із трансформованими повторами зачинної монодичної мелопоспівки – $(аа_{тр})(аа_{тр1})(а_{тр2}а_{тр3})$ – формують будову $(АА_{тр}А_{тр1})$, в умовах якої п'ять разів звучить цезурована (на другому, п'ятому та першому ступенях) мелопоспівка, що інтонаційно трансформується в системі мажорного пентахордового звукоряду, унісонно-гетерофонічної двоголосої фактури та майже незмінної ритмічної одноформульності: $(аа)(а_1)(а_1а_2)$.

Записані у чотирьох станицях твори зі спільною назвою **«За хатою, світлицею»** співають під час вбирання гільця. За свідченням П. Кирилова, автора етнографічного нарису «Черноморская свадьба» (1891 р.), гільце вбирали у п'ятницю. Воно являло собою гілку вишневого дерева, прикрашену різнокольоровими паперовими квітами, яку вставляли у великий коровай [245, с. 6]. У наших чотирьох піснях оспівується *«верба із росицею»*, яка стоїть *«за хатою, за світлицею»* і яку *«ізрубає» «молодий Колюша»*, а *«росу позбирає» «молода Галюшка»* і вмиє нею своє *«личенько»*. Поетика віршового тексту, в якому водночас поєднуються епічний пантеїзм і ніжна інтимність, по-різному втілюється в музичні образи, що символізують явище природи і відчуття молодих людей напередодні шлюбу. Кожна із чотирьох пісень є самостійним твором високого мистецького рівня з такими спільними ознаками, як зміст поетичного тексту, модель віршової структури трирядкової строфи (455), віршова форма із внутрістрофною конкатенацією (ААБ) та музична трирядкова форма $(АВВ_1)$. Музичне ж відтворення тотожних поетичних текстів настільки індивідуалізоване, що це дає підстави стверджувати наявність різних типів мелодичного мислення самостійного значення, кожний з яких яскраво презентує специфіку взаємодії слова і музики та індивідуальну манеру співу представниць конкретного локального середовища. Твором речитативно-кантиленного протяжливого стилю постає пісня у виконанні двох сестер із м. Коренівськ: 71-річної Войтової Н. П. (1923 р. н.) і 65-річної Назаревської Г. П. (1929 р. н.). Чотири наскрізних мелопоспівки похідного мелодичного й ритмічного контрастів, дві з яких варіативно повторюються, утворюючи третій рядок $В_1$, розбудовують музичну форму $(ab)(cd)(c_1d_1)$; в ній стійке цезурування відбувається на головному опорному тоні наприкінці другого рядка і на другому ступені – наприкінці усієї форми.

Ладове структурування здійснюється на пентахордовій основі двоярусного паралельного мінoро-мажорного інтонування, до того ж у мінорному пентахорді характерною є висока субсекунда і в мажорному – підвищений (лідійський) та натуральний четвертий ступінь (що свідчить про його варіабельність і архаїчність інтонування), а також опора на квінтакордовість п'ятого (мелопоспівки «d» і «d_1») та першого (мелопоспівка «c_1») ступенів (що є ознакою пізнішого, гармонічного мислення). Двоголосий виклад, що починається від другої мелопоспівки, є переважно стрічково-терцієвим. Мірний ритм має модель, тотожну із моделлю музичної форми [(аб)(вг)($вг_1$)].

Піснею, записаною в ст. Старомишастівська від фольклорного гурту ветеранів, підтверджується думка про наявність симбіозу архаїчності, яка виявляється на рівнях ладового мислення (двоярусне інтонування з модуляційною великосекундовою мажоро-мінорною зміною устоїв: *G–a–G–a*) та вертикальної функціональності (акордово-гармонічна дво-, триголоса фактура «ходу»). Наскрізна музична форма (ABB_1) складається із чотирьох мелопоспівок похідного контрасту, з яких мелопоспівки «c» і «d» у третьому рядку повторюються відповідно у варіативному і трансформованому вигляді: (ab)(cd)($c_1d_{тр}$). Модель мірного музичного ритму немає таких наскрізних змін: (аб)(аб)($аб_1$). Пісня, що звучить у повільному темпі, презентує, як і попередня коренівська, речитативно-кантиленний протяжливий мелодичний стиль.

Зразками, що належать до рідкісного речитативно-кантиленного мелізматичного стилю, є пісні з варіантними назвами **«Ой під хатою, під свєтлицею»** та **«За хатою, за світлицю»**, записані в станицях Староджереліївська і Медведівська. Чотирикуплетний староджереліївський твір був виконаний двома жінками (Слєпченко Н. М. і Нечаєвою П. Ф.) – носіями яскравого мелізматичного стилю з його можливістю виявляти індивідуальну імпровізаторську майстерність, якою блискуче володіє виконавиця верхнього мелодичного голосу Слєпченко Наталія Михайлівна. Музична форма трирядкової мелострофи (ABB_1), яку складають три мелопоспівки повторно-варіативного розвитку, на рівні усієї композиції є куплетно-варіаційною і через постійні зміни, переважно мелізматичного характеру, щокуплетно розбудовується у творчому процесі мелотворення; вона (музична форма чотиритактової пісенної композиції) має таке схематичне «наповнення»: куплети перший – $A(aa_1)B(bc)B_1(b_1c_1)$, другий – $A_{тр}(a_{тр}d)B_2(b_2c_2)B_3(b_1c_3)$, третій – $A_{тр1}(a_{тр1}d_1)B_4(b_3c_4)B_5(b_1c_5)$, четвертий – $A_{тр1}(a_{тр1}d_1)B_6(b_4c_6)B_7(b_1c_7)$. Отже, пісенний твір, кожний куплет якого транскрибувався окремо, має будову, сформовану засобами мобільної мелопоспівкової комбінаторики, тоді як музичний рубатний ритм, модельований схемою (аб)($а_1б_1$)2, лишається майже незмінним протягом усієї пісні, що свідчить про його первісну вишукану винахідливість (у першому куплеті), котра у наступних куплетах змінюється лише в деталях. Усі три двотактові рядки є «глибоко» цезурованими: на квінтовому тоні в першому і на опорних тонах у другому та третьому рядках. У ладовому відношенні перший куплет є модуляційним, з великосекундовим зміщенням устоїв і мінoро-мажорною ладовою зміною, тоді як другий-четвертий куплети є моноладовими, до того ж у другому й третьому куплетах сьомий ступінь є варіабельним, виявляючи цю своєрідність в двох різновидах гептахорду – міксолідійському і натуральному. Мелізматичний характер інтонування виявляється у першому голосі, особливо яскраво – в монодичних зачинах, також у першій-третій мелопоспівках двоголосого «ходу», фактура якого є розвиненою гетерофонічною.

Речитативно-кантиленний мелізматичний стиль пісні із ст. Медведівська демонструє співачка Корчина Л. М. У її виконанні пісня набула нових, неповторних мелодико-ритмічних особливостей і ніби осяялась променистим світлом «тихого» щастя. Музичну форму

співачка «розбудовує» з урахуванням «зняття» у другому й третьому куплетах внутрістрофної конкатенації, через що трирядковість першого куплету (АВС) змінюється на дворядковість ($A_{тр}C_1$) у другому і дворядковість ($A_{тр1}C_2$) у третьому куплетах. Мелопоспівковий матеріал першого, трирядкового куплету розвивається шляхом наскрізної, цезурованої лише у другому рядку, послідовності аж шести мелопоспівок похідного контрасту: (ab)(cd)(ef). У другому, дворядковому куплеті, варіативно і трансформовано змінюючись, розгортаються чотири мелопоспівки: ($a_1b_{тр}$)(ef_1); у третьому – ті ж самі мелопоспівки інтонаційно й ритмічно оновлюються: ($a_2b_{тр}$)(e_1f_2). Ладовими звукорядами, в системі яких винахідливо розгортаєтья речитативно-кантиленна й орнаментована лініарність, є мажорні пентахорд із заповненою субквартою і варіабельністю четвертого та першого ступенів (останнє – лише у першому куплеті) та міксолідійський гептахорд. Обидва рядки у другому й третьому куплетах цезуруються на опорному тоні. Мелізматичне «виявлення» мелодії найяскравіше здійснюється при низхідному мелодичному русі. Ритмічне дроблення четвертних ритмоодиниць має декілька варіантів і припадає на неодмінне оспівування одного віршового складу. Рубатний ритм моделюється за самостійною схемою (аб)(вб)($аб_1$).

У деяких станицях у суботу відбувався ритуал розплітання коси нареченої під тихий спів дівчат. Дві кантиленні пісні цього ритуалу було записано в станицях Новосергіївська і Незамаївська. Пісню **«Тихо, тихо Дунай воду несе»** заспівали три сестри із ст. Новосергіївська: Полякова М. С. (1923 р. н.), Завалова Л. С. (1926 р. н.) та Мілюточкина М. С. (1911 р. н.). Загальновідома українська пісня, «відредагована» згідно з їх творчими уявленнями, набула нового звучання, пов'язаного з системою гармонічного мислення. Про це свідчать ладова структурованість, що будується на квінтакордах першого (мажорного нахилу) і другого (мінорного нахилу) ступенів, акордова основа мелодичної лінії монодичного зачину, акордово-гармонічна двоголоса фактура «ходу», «розмите» цезурування наприкінці першого й другого рядків (з квартовим відхиленням устою), автентичне кадансування з октавною кінцівкою. Вербальний текст, що має внутрістрофну конкатенацію і ненаголошений кінцевий склад, структурований двостопною гетеросилабічною схемою (46)3. Віршовій формі (АББ) відповідає трирядкова музична форма (AA_1A_2) з поспівками «а» і «b», що варіативно і трансформовано розбудовуються: (ab)($a_{тр}b_1$)($a_{тр}b_2$). Ця формотворча схема ототожнюється з моделлю мірного музичного ритму (аб)($а_1б$)($а_1б_1$).

Пісня **«Ой загули голубоніки»**, виконана жіночим фольклорним гуртом ст. Незамаївська, має кантиленно-елегійний характер інтонування, засобами якого оспівується втрата дівчиною її *«гулянечка»*, що *«педверенули» «голубоніки»*, високо *«в гору летючи»*. Відносно нестійка структура віршування (445)2, дворядкові форми вірша (АБ) і музичного тексту з трансформованими змінами трьох мелопоспівок [($AA_{тр}$) або (abc)($c_{тр}b_1c_{тр1}$)], мінорні ладові структури (пентахорд із субквартою, квінтакорд першого і третього ступенів), дво-, триголоса акордово-гармонічна фактура з моментами підголосково-поліфонічного двоголосся (починаючи від мелопоспівки «с»), унісонна кінцівка (в системі мінорного пентахорду і мажорного квінтакорду сьомого ступеня), мірний музичний ритм із самостійною наскрізною схемою моделювання – такими є головні етномузикознавчі позиції даної пісні.

Велика кількість зафіксованих пісень присвячена ритуалу запросин на весілля. Як писав П. Кирилов, цей ритуал відбувався в суботу, коли молодий і його «боярин» верхи на конях їздили по станиці, запрошуючи на весілля. Молодий, під'їхавши до потрібної хати, передавав свого коня «боярину», заходив до хати, тричі вклонявся – іконам, хазяїну і хазяйці – і промовляв: *«Просив батько і мати і я прошу на хліб, сіль, на весілля»* [245, с. 6]. Молода у цей день, убравши голову квітами і стрічками, разом зі старшою дружкою

збирала подруг і обходила з ними хати, запрошуючи на весілля рідних і знайомих. Ходячи по вулицях, дівчата співали пісні [там само]. У записаних нами творах оспівуються дев'ять різних сюжетів, пов'язаних з ритуалом запросин на весілля.

Речитативно-формульна пісня **«Ой дай, Боже, з неба»** (ст. Старолеушківська) має змінну будову вірша [(666)(77)], внутрістрофну конкатенацію та ненаголошені кінцеві склади. Для музичного викладу характерні мажорні гекса- і пентахорди, унісонно-гетерофонічне двоголосся, трирядкова музична форма (АВВ), ритмічна і варіативно-поспівкова формульність, повторення рядків з цезурою в середині й наприкінці.

Подібні характеристики має речитативно-формульна пісня **«Ми місяця не видаємо»** із ст. Рогівська. Від попереднього твору її відособлює мелодико-формульна варіативність, акцентно-динамічний ритм та елементи акордово-гармонічного триголосся у вигляді мажорного квінтакорду п'ятого ступеня.

Чотири пісні, поєднані одним сюжетом, в основі якого – *«голос»* молодої, що сповіщає: *«заміж не піду, погуляю, русу косу розкохаю»*, мають різні титульні назви: **«Ой казала та й Наташа»** (ст. Березанська), **«Ой скрикнув орел в саду»** (ст. Вищестебліївська), **«Закувала зозуленька в зеленом саду»** (с. Приморське), **«Защебетав соловейко в саду на меду»** (ст. Ахтанизівська). Їх пов'язує чотирирядкова будова строфи з нестійкою структурою вірша (трирядкова – у березанському варіанті, що пояснюється відсутністю преамбульного першого рядка), варіативна музична форма ($AA_1A_2A_3$), яка складається із мелодико-ритмічного варіативно-формульного мелопоспівкового руху з цезуруванням у середині або наприкінці рядків, мажорний нахил ладу з єдиним опорним центром, унісонно-гетерофонічна або гетерофонічна, з елементами гармонічного триголосся, двоголоса фактура (після першої, монодичного викладу, мелопоспівки), кадансування у вигляді квартового «падіння» в устій, речитативно-формульний мелодичний стиль, мірний ритм тощо. І все ж, ці пісні не можна віднести беззастережно до одного мелотипу, оскільки кожна з них презентує локальну традицію свого поселення, законсервовану у зв'язку з пасивним, позаобрядовим функціонуванням. Пісня із заголовними словами **«Ой казала Танічка»**, записана від Бикової К. О. (1915 р. н.) із ст. Старокорсунська, має інший варіант дворядкового поетичного тексту, тетрахордову формульну основу монопоспівкового викладу, «вміщеного» в двох нецезурованих рядках.

Дві пісні з подібними поетичними текстами, у яких оспівується алегоричний образ *«вороненького»* коня, що *«перескоче гай зелененький»* – **«Низом, дружечки, низом»** (м. Коренівськ) і **«Низом, бояри, низом»** (ст. Ахтанизівська), – належачи до варіативних мелотипів, мають такі спільні характеристики, як чотирирядковий строфоїд зі змінною віршовою структурою, речитативно-формульний мелостиль, варіативна музична форма ($AA_1A_2A_3$), мажорні пента- і гексахордові звукоряди (в коренівському варіанті – ще й гептахордовий міксолідійський), унісонно-гетерофонічна двоголоса фактура, цезуровані на опорних тонах мелорядки, формульна організація мірного ритму.

З двох односюжетних (образ уквітчаної вишневими квіточками *«Манічки»*, яка здійснює ритуал запросин), речитативно-формульного стилю пісень монодичну **«Ішли дружечки рядушком»** заспівала Бикова К. О. із ст. Старокорсунська, використавши мотив нею ж виконаної пісні **«Ой казала Танічка»**. Пісня **«Ішли дружечки»**, записана від трьох сестер зі ст. Кугоєйська, має вербальний текст у формі шестирядкового строфоїда з нестійким віршовим структуруванням: (53)(53)(64)(74)(64)(73). Мелодичний матеріал розкривається засобами варіативної мелодичної й ритмічної формульності та цезурування кожного рядка в умовах мажорних ладових структур (тетра-, пента-, гексахорди, каденційна тетратоніка) та підголосково-поліфонічної двоголосої фактури, у якій цікавим здається неодно-

разове використання гармонічної великої секунди з розв'язанням то нижнього, то верхнього затриманих звуків.

Поетичний текст речитативно-формульної пісні **«Собірайся ти, Галочка»** (ст. Кущівська) побудований також у формі шестирядкового строфоїда і містить зміст більш «земного» характеру (наказ Галочці готуватися до зустрічі *«подружечок» «рибочкою жареною», «огірочками зелененькими»*). Пісню характеризують формульна (в межах мажорних звукорядів три-, тетра- та пентахордів) будова мелопоспівок, організованих засобами варіативної ритмоформульності і цезурування всередині рядків, що не відповідає віршовому цезуруванню, також стрічково-терцієве та стрічково-унісонне двоголосся. Другий куплет пісні (чотирирядковий) із початковими словами *«Прилетіла ласточка: гир, гир, гир»* співається, зберігаючи ту саму мелодію під час сватання.

Дві пісні із циклу запросин розвиненого речитативно-кантиленного стилю – **«Як піду я не берегом-лугом»** (ст. Отаманська) і **«Ой сонечко колесом вгору»** (ст. Калниболоцька) – чарують ладовою мінливістю: відповідно, мажоро-мінорною великосекундовою та міноро-мажорною паралельною і прикінцевим «гуканням» (в монодичній зачинній мелопоспівці першого куплету та в каденційних зворотах кожного з трьох куплетів). Поетичний текст пісні **«Як піду я не берегом-лугом»** не є характерним для обрядової творчості, про що свідчать його віршова структура (46)3 і зміст, наближений до ліричних пісень про кохання-розлуку. Проте музичний текст з типовими речитативними і кантиленно-протяжливими зворотами, відносно вузькоамбітусними звукорядами (пентахорди двох ладових систем з великосекундовою відстанню між устоями), цезурованими рядками (почергово на устоях *G* і *a*) та мішаною фактурою (стрічково-терцієвою й квінтовою та підголосково-поліфонічною з елементами гармонічного триголосся) свідчить про обрядово-функціональне призначення пісні. Це підтверджується і вербальним текстом, пристосованим до «обрядового» музичного втілення будовою (ААБ), в якій є внутрістрофна конкатенація і ненаголошений кінцевий склад. Трирядкова музична форма розбудована двома спорідненими мелопоспівками: «а», що у вигляді різновидів «a_2» і «a_3» кадансує наприкінці другого рядка устоєм *G* і наприкінці пісні устоєм *a*, та мелопоспівками «b» і «b_1», які зміщують устій у мінорну сферу. Схема мірного ритму (абв)(ббв)(ббв$_1$) не ототожнюється зі схемою музичної форми, наближеної до монопоспівкової.

Музично-поетичний виклад речитативно-кантиленної з «гуканням» пісні **«Ой сонечко колесом вгору іде»** є типово-обрядовим. В експозиційному першому трирядковому куплеті зіставляються традиційні образи природного світу (*«сонечко»*) і світу людини (*«молодая та й Валюша»*, яка *«з двору іде»*). У дворядкових другому й третьому куплетах конкретизуються образи світу людини: Валюша *«із золотими вінками, із молодими дружечками»*, при цьому лексеми *«сонечко»*, *«вінки»*, *«дружечки»*, *«молоденькі»* супроводжуються високим, голосним, пантеїстичного настрою вигуком *«Гу!»*, яким звеличуються і сонце, і те, що під ним на землі діється. Пісня має такі вербальні характеристики: видозмінну ізометричну будову, ненаголошені кінцеві склади, змінні віршові форми куплетів: (АБВ), (ВГ), (В$_1$Г$_1$). Музичний текст визначається такими позиціями: форма першого куплету – (АВВ$_1$) або (ab)(cc$_1$)(c$_2$c$_3$), другого і третього куплетів – (В$_2$В$_3$) або (dc$_1$)(c$_4$c$_5$); мажорні пента-, гекса-, трихорди та мінорні й мажорні квінтакорди, паралельна міноромажорна ладова змінність з остаточною «перемогою» мажорності; підголосково-поліфонічна двоголоса фактура; варіативна ритмоформульність; варіативний мелопоспівковий виклад, у якому формульна речитативність має тенденцію до розспіву, особливо на каденційних ділянках; цезурування в середині рядків засобами «гукання» або «падіння» від устоя до субкварти.

Низка творів, які співають дівчата на запросинах, не є обрядовими. Ці пісні мають характер ліричного «музичного оповідання», опосередковано пов'язаного з темою шлюбних подій і подружніх стосунків. Один із сюжетів таких пісень відтворює образ *«дочки» вдови,* (*«що ясна зоря»*), яка живе *«на краю села»*. Монолог вдовиної доньки містить попередження *«сестрицям-подружкам»* не йти заміж у *«чужу сторону»*. Дві пісні саме з таким змістом, записані у різних станицях, мають самостійні мелотипи і назви початкових рядків. Одна з них – **«Світи, світи, місяце»**, відтворена трьома сестрами із ст. Новосергіївська, – є зразком речитативно-кантиленного стилю, наближеним до фольклоризованої ліричної пісні-романсу. Дворядковій строфі поетичного тексту з моделлю віршової структури (65)2 і віршовою формою (АБ) відповідає музична дворядкова форма ($АА_{тр}$), що розбудовується варіативно й трансформовано повторюваною мелопоспівкою «а» і каденційною мелопоспівкою з октавною кінцівкою на головному устої, якою модуляційно закріплюється перехід із мажорної системи (біхорд із заповненою субквартою, пентатоніка з півтоном, субтерцією та субквартою) в паралельну мінорну (натуральний октахорд): ($аа_1$)($а_{тр}b$). Особливістю розгортання музичного викладу є відсутність цезурування, яке замінюється розспівною quasi-мелопоспівкою на морфемі *«Ей!»* наприкінці першого рядка, що вносить елемент кантилени і поліфонізує двоголосий, переважно стрічково-терцієвий, виклад «ходу».

Друга пісня з таким самим змістом **«Ой у морі, морі ой прибула вода»**, записана від фольклорного жіночого гурту ст. Староджереліївська, є прекрасним зразком кантиленно-протяжливого мелостилю. Поетичний текст свідчить про збереження першоджерела, в якому ампліфіковані доповнення, майже наскрізна міжстрофна конкатенація і своєрідні паралельні порівняння (наприклад, *«дівчонки умні, ой як на морі шум»*) сприяють утворенню гнучкої і розспівної мелодичної лінії. Мішана фактура у вигляді монодичного зачину в системі таких ладових мінорних структур (з устоєм *с*), як тетрахорд із субквартою і натуральною субсекундою, дитоніка та трихорд із такою самою субсекундою, змінюється підголосково-поліфонічним протяжливим оспівуванням морфеми *«Ей!»* (тетратоніка з устоєм *с*, моментом зміщення в мажорну структуру з устоєм сьомого ступеня *В*) і переходом до акордово-гармонічного дво-, триголосого викладу. У «ході» ще двічі змінюються устої – в мажорну систему *Es* (через септакорд п'ятого ступеня) і модуляційну мінорну систему *g* з октавною кінцівкою-пролонгацією. Отже, пісня має чотириярусне мелоінтонування з реліктовою плагальною модуляцією: *с–В–Es–g*. Стійка цезура наприкінці першого рядка збігається з віршовою цезурою і моментом зміни ладових структур. Віршовій дворядковій формі (АБ) з моделлю віршової структури (55)2 відповідає дворядкова музична наскрізна форма (АВ) з мелопоспівками продовженого розвитку. Пісня вражає цільністю мело- і формотворення, красою оспівування глибинних жіночих переживань.

Ще один сюжет необрядової весільної лірики, пов'язаний з ритуалом запросин, відтворюється в пісні елегійного характеру **«Як зірву я з рожі квітку»**, котру можна записати у будь-якій кубанській станиці. Розгляд її трьох варіантів показав, що два з них, записаних в станицях Іркліївська і Платнирівська, належать до кантиленного стилю і мелотипів відносно близької спорідненості (МТА і $МТА_1$). Їх об'єднують такі спільні позиції: віршова структура (446)3 і віршова форма (АББ); музична трирядкова форма ($АА_1А_1$) з монопоспівковим матеріалом ($аа_{тр}$)($а_1а_{тр}$)2; цезурування наприкінці рядків; стрічково-терцієвий вид двоголосся; мінорні ладові структури з одним ладовим центром; ритмоформульна організація. Риси, за якими обидві пісні індивідуалізуються, стосуються ритміки (мірної в іркліївському зразку і акцентно-динамічної у платнирівському) і ладових структур (квінтакорд й пентахорд в одному варіанті, пентахорд і гексахорд із високою субсекундою, тетрахорд з варіативною субсекундою в іншому).

Третій варіант пісні, записаний в ст. Березанська, належить до трансформованого мелотипу кантиленно-протяжливого стилю. Від попередніх варіантів з неповними, трикуплетними віршовими текстами його вирізняють розгорнутий виклад (розповідь-монолог дочки про *«горечко»*, яке вона пізнала на чужій стороні), гнучка мелодична лінія в амбітусі гептахорду з субквартою і значним розспівом віршового складу (до п'яти звуків), несиметрична музична трирядкова форма (АВВ), побудована трьома мелопоспівками продовженого розвитку [$(aa_1)(bcb_1)2$], натуральна мінорна діатоніка, підголосково-поліфонічна двоголоса фактура з елементами акордового триголосся, мірний ритм зі схемою, аналогічною формотворчій музичній.

До підготовчого етапу кубанського традиційного весілля входив ритуал випікання короваю (інші назви, що надавалися в залежності від форми весільного хліба, – *лежінь, борона, перепійця, барило, гребінка, шишки*). Під час його виготовлення співали короткі речитативно-формульні пісні (наспіви) одного мелотипу близької, відносно близької або віддаленої спорідненості. Так, жінки ст. Сергіївська мололи борошно, співаючи пісню **«Світи, місяць, ясно»**. Пісня **«Наша піч регоче, короваю хоче»**, записана в станицях Старомишастівська і Староджереліївська, супроводжувала момент, коли коровайниці місили тісто, а жартівлива **«Свашка-неліпашка»** (ст. Пластунівська, Кущівська, Калниболоцька) – коли ліпили (*«бгали»*) весільний коровай. Із п'яти варіантів пісень на три зазначені сюжети найсамостійнішою у мелодичному й ритмічному відношеннях є пісня **«Наша піч регоче»** із ст. Староджереліївська. Вона має видозмінну віршову структуру, музичну дворядкову форму (AA_1) з двома варіаційно повторюваними цезурованими мелопоспівками, які розгортаються в умовах варіативної ритмоформульності, мажорного гексахорду і міксолідійського гептахорду (з варіативністю четвертого і сьомого ступенів) та гетерофонічного двоголосся. Оспівування усіх, окрім заключних, віршових складів речитативної мелодії дозволяє віднести цю обрядово-формульну пісню до речитативно-кантиленного мелодичного стилю.

Усі інші варіантні пісні належать до одного речитативно-формульного мелотипу відносно близької спорідненості. Індивідуалізація кожної з них полягає у варіативній мелодико-ритмічній формульності і фактурному викладі: унісонно-гетерофонічному двоголосому в пісні **«Світи, місяць, ясно»**, акордово-гармонічному три-, двоголосому в наспіві **«Наша піч регоче»** (ст. Старомишастівська). Пісня **«Свашка-неліпашка»** має фактуру, відповідно, гетерофонічну двоголосу (ст. Пластунівська), стрічково-терцієву і підголосково-поліфонічну з моментами триголосої акордовості (ст. Калниболоцька) та унісонно-гетерофонічну двоголосу (ст. Кущівська). Своєрідністю калниболоцького пісенного варіанту є його належність до зразків з «гуканням» (у вигляді октавної повторної кінцівки на морфемі *«Гу!»*). Якщо молода була сиротою, вона після запросин йшла на могилу батька (матері) і там співала «сирітську» весільну пісню **«Ой ходила Марічка по крутій горі»**.

Після «обходу» рідних і знайомих молода з дружкою і подругами заходила до майбутніх свекра і свекрухи. Тут дівчат пригощали, після чого старша дружка просила благословення *«молодому князю гільце прикрасити»*. Під спів

«Благослови, Боже, Пречистий Госпоже,
І всі святі в хаті, і отець, і мати,
Гілєчко се звіти, сей день звеселити»

дівчата прикрашали гільце *«хрищатеньким барвіночком»*, *«червоною калиночкою»* та двома колосками жита. Від свекрів молода і дівчата поверталися додому, де співали ті самі пісні.

Усі пісні цього циклу, записані нами у семи станицях, належать до речитативно-формульного стилю (окрім монодичної речитативно-кантиленного стилю) та до одного мелотипу. Поетичні тексти мають п'ять сюжетних ліній: **«Ой матєнко-ютко»** (три варіанти, в яких жіночий гурт, виконуючи режисерську функцію, сповіщає матір про те, що її *«дитя іде, сімсот дружечок веде»*); **«Нема спасибі за дружку»** (жартівливі дорікання на адресу матері молодої, яка ніби не вміла *«кохати, до дружки пускати»*); **«Я до тебе, матінко, йду»** (попередження *«матінки»* донькою щодо *«семисот ще й чотири»* дружечок, яких вона веде до неї); **«Рости, сосна, вгору»** («гуртове» попередження щодо приходу молодих бояр *«з скрипками, з цимбалами»*); **«Не пізнала мати за свого дитяти»** (про матір, яка за *«своїми слізочками»* не впізнала дочку).

Триваріантні однокуплетні наспіви на тему **«Ой матєнко-ютко»** мають трирядкову нестійку строфіку, трирядкову варіативну (AA_1A_2) (ст. Старотитарівська і Калниболоцька) і наскрізну (АВС) (ст. Васюринська) музичні форми. І хоча усі варіанти об'єднані спільними ладовими (мажорні три-, тетра-, пентахорди) і фактурними (унісонно-гетерофонічне або розвинене гетерофонічне двоголосся) ознаками, а також цезуруванням рядків та варіативно-формульним розгортанням мелопоспівкового тексту, кожний з них – варіантів — індивідуалізований особливостями музично-поетичного викладу. Так, наявною у старолеушківському варіанті є майже наскрізна мелодизація віршових складів на субпоспівковому рівні; у калниболоцькому – кінцівка з верхньооктавним «гуканням» і акцентована ритмоформульність; у васюринському – найяскравіший вияв мелодико-ритмічної, фактурної та темпової (зміна темпів) самостійності (аж до ритмічного дроблення і унісонного викладу в другому рядку).

«Нема спасибі за дружку» – трикуплетна пісня, виконана талановитою весільною співачкою із ст. Староджереліївська Слєпченко Н. М. Типовий обрядово-формульний наспів настільки творчо «редагується» Наталією Михайлівною, що він набуває рис речитативно-кантиленного стилю, а його мелопоспівковий матеріал – значних варіаційних змін (особливо у третьому куплеті, де, окрім ділянки форми в ладовій системі міксолідійського гептахорду, використовується варіабельність четвертого ступеня), що дозволяє музичну форму усієї пісенної композиції вважати куплетно-варіаційною.

«Я до тебе, матінко, йду, йду» (ст. Платнирівська) – обрядово-речитативний наспів, індивідуальність якого виявляється через трирядкову музичну форму (ABB_1), в якій мелопоспівковий матеріал варіаційно змінюється в умовах мажорних гекса-, пента- та гептахордів, акцентно-динамічного дводольного ритму з «танцювальними» формулами дипірихія, дактиля, спондея.

«Рости, сосна, вгору» (ст. Медведівська) – однокуплетний трирядковий наспів з музичною формою (ABB_1), двома мелопоспівками повторної будови (з яких друга вирізняється варіативною ритмоформульністю – (аа)($бб_1$)($б_2б_3$)), цезурованими на головному устої мелорядками, мажорними пента- і гексахордовими структурами та мішаною двоголосою (стрічково-терцієвою і підголосково-поліфонічною) фактурою.

Однокуплетний наспів **«Не пізнала мати за свого дитяти»**, записаний від жіночого гурту ст. Старомишастівська, з чітко визначеним акордово-гармонічним (автентичного спрямування) модусом мислення, подібний до обрядово-формульного наспіву «Наша піч регоче» і, окрім ритуальних дій, про які йдеться, «обслуговує» ритуали прикрашання гільця («Ми гілочку вили»), післяшлюбної (після вінчання) «ходи» до молодого («Ой де ж наша весільная мати?», «Ой де ж наш весільний батько?»), розподілу коровая («Дружко коровай крає», «Чи ти, дружко, не бачиш?»), *«викупу»* приданого молодої («Ми пєр'ячко драли»).

Перед суботньою вечіркою, яка в Україні мала назву *«дівич-вечір»*, а на Кубані – *«вечеринка»*, відбувалася вечеря окремо в хатах молодої і молодого. Після вечері молодий

збирав «поїзд», до складу якого входили (по два) дружки, старости, бояри, світилки (дівчата з родини молодого), свашки (молодиці), також музики, і з цим «поїздом» їхав до хати молодої. Після частування, яке влаштовували батьки молодої для членів весільного «поїзда», молода, молодий зі своїми дружками і уся молодь йшли в окрему хату відправляти суботню *«вечеринку»*. Із записаних у 17 поселеннях 18 пісень, які звучали на цьому останньому етапі передвесільних дій, 12 належать до речитативно-формульного стилю, 4 – до речитативно-кантиленного, по 1-й – до речитативно-протяжливого і кантиленно-протяжливого стилів. Раритетним зразком кантиленно-протяжливого стилю є двокуплетна пісня **«Та благослови, Боже»**, якою молода просить благословення у Бога і *«батенька» «на посад сісти»* і якою й починається *«дівич-вечір»*. Записана від двох жінок із ст. Васюринська: Безрукової М. Й. (1929 р. н.) і Волинко Г. М. (1915 р. н.), ця пісня має нетипові характеристики: гетерометричну модель віршової структури (42)(43) і (44)(432)(54), віршову форму ($АА_1$) і ($А_1А_2Б$), музичну куплетно-варіаційну форму ($АА_{тр}$) і ($А_{тр1}А_{тр2}А_{тр}$), однойменно-змінний лад двоярусного інтонування: *g–G–g*, ладові стуктури в амбітусі мінорного й мажорного пентахордів із заповненою субквартою, фактуру монодичну і двоголосу гетерофонічну, рубатний ритм із самостійною наскрізною схемою моделювання.

Пісню кантиленно-речитативного стилю **«А у нашій та й Танюши»** (ст. Березанська) співали, коли молода сідала на посад. У перших трьох куплетах поетичного тексту співочий жіночий гурт, виконуючи епічну функцію, «сповіщав», що молода посадила *«всіх за стіл»*, сама ж, сівши *«вище усіх»*, *«нахилила головоньку ніже всіх, надумала же та й думочок більше усіх»*. У другій половині тексту жіночий гурт, змінюючи функцію на драматичну, співав начебто від імені молодої, котра гадала, як вона стане *«бідну неньку забувать»* і *«до свекрухи привикать»*. Дворядкова строфа з моделлю віршової структури (443)2 і віршовою формою (АБ) відповідає музичній формі (АВ), у мелопоспівковому матеріалі якої визначені риси репризності [(ab)(cb_1)], а схема ідентифікується з модельованою схемою музичного мірного ритму. Мінорні структури (тетрахорд із субквартою, квінтакорд п'ятого ступеня, квінтакорд першого ступеня, пентахорд) тимчасово змінюються паралельно-мажорними (тетрахорд із субквартою), утворюючи двоярусне інтонування: *g–G–g*. Фактура двоголосого викладу (починаючи від поспівки «b») є стрічковою (терцієвою і унісонною) з елементами поліфонічної підголосковості.

Три різні пісні присвячені моменту, коли молода вже сіла на посад. П'ятикуплетна пісня **«Нам сьогодня дивен-вечір»** (ст. Павлівська), у поетичному тексті якої оспівуються *«перве дитятко – молода Галєчка»* і *«друге дитятко – молодий Ванєчка»*, які *«звели собі гніздо...з бєлого льону»*, має віршову форму ($АА_1$), визначену внутрістрофною конкатенацією, і віршову нестабільну структуру з міні-рефренами *«та рано-рано»*, *«та ранесенько»*. Це речитативно-кантиленний, мажорного нахилу з єдиним ладовим центром твір, викладений переважно у стрічковій двоголосій (терцієво-унісонній), з елементами гармонічного триголосся (квінтакорд першого і септакорд п'ятого ступенів), фактурі. Музична форма усіх, окрім другого, куплетів є дворядковою (АВ), розбудованою трьома мелопоспівками, дві з яких («b» і «c») контрастні по відношенню до монодичної початкової мелопоспівки «a», а третя мелопоспівка («c») у другому рядку варіативно й трансформовано повторюється, що створює таку послідовність у розгортанні мелопоспівкового матеріалу: (abc)($c_1c_{тр}c_2$); у другому куплеті двічі повторюється матеріал другого рядка: ($c_1c_{тр}c_2$)2. Ладові структури, окрім акордово-гармонічного каденційного звороту, у вигляді мажорних пентахордів і гексахордів є тими звуковисотними позиціями, в межах яких розбудовується врівноважена мелодизована речитація з цезурованими (на першому сту-

пені) рядками, організована мірною ритмікою з моделлю, наближеною до одноформульності: (абб)(ббв).

Чотирикуплетна пісня одноосібного виконання **«Вставай, вставай, ой ненько моя»** записана від Назаревської Г. П. (1929 р. н.) із м. Коренівськ. Належачи до речитативно-кантиленного протяжливого стилю, вона чарує винахідливістю мелодичної лінії, що гнучко «ллється» в амбітусі мінорного пента-, гексахордового звукоряду з одним ладовим центром і однією цезурою на другому ступені. Своєрідністю музичної форми є однорядковість, розбудована трьома спорідненими мелопоспівками продовженого розвитку (abc). Від другого куплету форма дещо змінюється через міжрядкову конкатенацію, що стає межиспівом (мелопоспівка «d»), з якого розпочинається кожний наступний куплет [(d)($a_{тр}b_1c$)]. Мірний ритм з моделлю (абв) ідентифікується з моделлю музичної форми.

Окремо від інших розглядається пісня речитативно-кантиленного протяжливого стилю **«Спродай і спродай, мій батиніку»** (фольклорний жіночий гурт ст. Незамаївська), яку також виконують тоді, як молода сіла на посад. У поетиці віршового тексту нестійкої будови (перший куплет має віршову структуру (555)2) відтворюється алегоричний діалог дочки із батьком щодо *«панського наряду»* у вигляді *«шовкового платячечка, що слід заміта»*, і блискучих черевичок, *«що йдучи рипнять»*. Між монодичною частиною зачину, двоголосим підголосково-поліфонічним його продовженням та «ходом» є стильовий і темповий контрасти, які виявляються у протиставленні емоційної динаміки монодичної лінії, цезурованої на довгому нестійкому тоні другого ступеня, статично-протяжливому, тужливого характеру мелоінтонуванню, що перед кадансуванням цезурується таким самим «довгим» тоном другого ступеня. У ладовому структуруванні базовим є звукоряд мінорного пентахорду із субквартою в зачині і натуральною субсекундою у двоголосому викладі; окрім цього звукоряду, вживаються мінорні пентатоніка (з півтоном) і квінтакорд першого ступеня. У формуванні музичної будови ($AA_{тр}$) «беруть участь» мелопоспівки похідного контрасту і варіаційно повторювані. Мірний ритм є формульним: (абв)2.

Пісня **«Ой тиха, моя вечорина тиха»** (с. Шабельське), яку співав дівочий гурт на вечоринці, чекаючи приїзду «поїзда» молодого, належить до речитативно-формульного стилю з характерними варіаційними мелодичними й ритмічними змінами у мелопоспівках. Поетичний текст, який має форму п'ятирядкового строфоїда і змінну будову вірша, втілюється в спокійну речитативну мелодію з елементами остинатності (на п'ятому ступені) і епізодичними змінами мажорного пентахорду на гексахорд і міксолідійський гептахорд. Поєднання з другим голосом в умовах еквіритмічного і, моментами, непрямого руху створює підголосково-поліфонічну двоголосу фактуру на базі мажорного квінтакорду першого ступеня. Процес безконфліктного мелотворення з беззмінним ладовим центром і двома стійкими цезурами (на першому ступені) наприкінці другого і третього рядків здійснюється в умовах п'ятирядкової, варіаційного типу музичної форми ($AA_1A_2A_3A_4$). У творі в монологічній формі (від імені молодої) йдеться про *«тиху вечорину»* напередодні прибуття «поїзда» молодого, коли *«вечорина»* стане *«ходдю ходити»*.

Речитативно-формульна пісня **«Мати сина родила»** (ст. Отаманська) звучить під час руху весільного «поїзда» молодого. Типова для формульних наспівів мелодія з гексахордовою мажорною основою, двома нецезурованими рядками та унісонно-гетерофонічною фактурою (після монодичного зачину) розгортається засобами варіативної мелодико-ритмічної формульності.

Три варіанти речитативно-формульного наспіву пісні з поетичним текстом чотирирядкової строфи **«По дорозі (по полю) пиль столбом»** (с. Приморське, ст. Старотитарівська, Кисляківська) створюють образ *«Ванечки»*, який в подарованій йому *«Олюшечкою мо-*

лоденькою» «жильоточці голубій» так швидко несеться на вороному коні назустріч своєму щастю, що *«по дорозі пиль столбом стає»*. Гетерометрична віршова структура рядків, чотирирядкова музична форма ($AA_1A_2A_3$), що базується на мелодичній та ритмічній формульності споріднених повторюваних мелопоспівок із цезурами в середині рядків, мажорна, переважно пентахордова (з моментами «гексахордовості») ладова основа, унісонно-гетерофонічна або розвинена гетерофонічна (ст. Старотитарівська) двоголоса фактура (після преамбульної монодичної мелопоспівки «а»), мелотипи відносно близької спорідненості – такі характеристики має ця весільна пісня.

У п'ятикуплетній, речитативно-формульного стилю пісні з тим самим сюжетом **«Із-за гор-гори столбом дим, дим»** (ст. Васюринська) відтворюється розгорнутий поетичний текст, із якого дізнаємося, що *«то не дим»*, а *«з коней пара»*, оскільки *«молодий Ванюшка з поликом стоїть»*, маючи намір *«тестя звоювати»*, *«молоду Манюшку собі взяти»*. Отже, в тексті оспівуються відголоски тих далеких княжих часів, коли дружину «умикали» чоловіки-воїни, покриваючи себе славою (або безслав'ям) в очах своїх коханих. Дворядкова строфа пісні з таким величним стародавнім поетичним текстом будується засобами внутрістрофної конкатенації і рефренових повторів (відповідно, після першого і другого рядків) слів *«та рано-рано»* і *«та ранесеньк(о)»*. Мелодія пісні, що віддалено нагадує мелодичні контури наспівів попередніх зразків (особливо кисляківського), є більше розвиненою, хоча і має мажорну пентахордово-гексахордову основу із заповненою субквартою. Споріднені мелопоспівки, що утворюють музичну форму (AA_1), розгортаються двома цезурованими на першому ступені рядками, засобами варіативної ритмічної формульності та в умовах гетерофонічної двоголосої фактури.

Речитативно-формульна пісня **«Вилітають крещенськиє морози»** (ст. Каневська) належить до віршової тематики з назвою «молодий з "поїздом" приїхав до молодої». Трирядковій поетичній строфі з потрійною внутрістрофною конкатенацією і формою (AA_1A_1) відповідає монопоспівкова музична форма (AA_1A_1), яка розбудовується через формульне повторювання однієї мелопоспівки, що в другому і третьому рядках піддається ритмічному дробленню. В основі мелодико-ритмічної формули мелопоспівки лежить низхідний рух рівнотривалими ритмічними одиницями від четвертого до першого ступенів, у двоголосому викладі (від другого такту) – паралельними терціями. Отакими доволі статичними засобами утворюється образ *«Колюшечки на коні»*, якого зустрічає *«Любушечка на крильце й розпрашує»*, чи немає в нього *«припадушки»*, що *«часто в гості ходить»*.

Речитативно-формульного стилю наспів **«Тише, бояри, сідайте»**, з характерним для обрядово-формульних весільних пісень ст. Калниболоцька мелотипом з «гуканням», звучить теж у ситуації прибуття «поїзда» молодого. Цей локальний мелотип характеризують такі ознаки, як тристопність першого і двостопність другого рядків віршової строфи, дворядкова музична форма (AA_1), побудована спорідненими, цезурованими наприкінці рядків мелопоспівками, що розгортаються шляхом остинатно-формульного повторювання. Їх ладовою основою є мажорні тетрахорд і пентахорд із субтерцією та субквартою, гетерофонічна двоголоса фактура, акцентно-динамічна ритміка та октавні «гукання» після каденційної унісонної кінцівки.

П'ять пісень з двома поетичними темами – **«Розкотітеся, кислиці»** і **«Брала Танюша льон, льон»**, – записані у п'яти станицях, співають на суботній вечірці тоді, коли молода і молодий разом сіли на посаді. Однокуплетний наспів першої пісні, речитативно-формульного стилю, має поетичний текст у формі чотирирядкової строфи з віршовою структурою рядка (53). Один з варіантів наспіву був записаний від Воропай Є. Є. (1907 р. н.) із ст. Новотитарівська. Він має дуже просту одноформульну мелопоспівку, яка варіативно повторюється в умовах чотирьох нецезурованих рядків, що утворюють музичну форму

($AA_1A_2A_3$), та мажорного тетрахорду. У варіанті наспіву, записаному в ст. Сергіївська від Рой Н. М. (1919 р. н.) і Чубової Р. Я. (1935 р. н.), розвиток двох мелопоспівок базується на поєднанні прийомів ритмічного збільшення (наприкінці першого і другого рядків) і дроблення (у передикті до кадансу та в самому кадансуванні). Чотирирядкова музична форма ($AA_1A_2A_{тр}$) через наявність у будові рядків нерівномірного співвідношення тривалостей не є симетричною, що робить цей пісенний зразок цікавим саме з ритмічного боку. Із трьох варіантів пісні речитативно-формульного стилю **«Брала Танюша (Вєра) льон, льон»** найпростішим є трикуплетний монодичний (ст. Переяславська). Музичний виклад нецезурованих рядків, що утворюють варіативну форму куплетів (AA_1A_1) і (A_4A_5), здійснюється майже однаковими тривалостями (з ритмічним розширенням-замиканням у каденційній мелопоспівці) на пентахордовій основі (в умовах мажорної тетратоніки і пентахорду) засобами мелодико-речитативної варіативної формульності. Пісенні варіанти, записані в станицях Старонижчестебліївська і Вищестебліївська, мають індивідулізовані музичні тексти, сформовані відповідно у трирядкову (AA_1A_2) і чотирирядкову ($AA_1A_2A_{тр}$) мелострофи. Належачи до одного мелотипу відносно близької спорідненості, розвиток в якому відбувається через повторювання мелопоспівок з варіативними інтонаційно-ритмічними змінами, вони своєрідно виявляють локальні ознаки на рівнях ритмічної координації текстів (різноманітної у першому варіанті, статичної у другому), наявності семантичних барв у русі мелопоспівок та в їх інтонаційному складі, засобів цезурування (з коротким закінченням в одному зразку і довгим в іншому).

4.2.3. Сирітські весільні пісні

У 12 чорноморських станицях були записані рідкісні весільні пісні великої художньої цінності – сирітські, що дозволяє віднести їх до раритетного явища кубансько-українського народнопісенного фольклору. Їхня географічна атрибуція є такою: три станиці північно-східної частини Чорноморії (Півн.-Сх.) – Кугоєйська, Новосергіївська, Кисляківська; дві станиці східної частини (Сх.) – Незамаївська, Калниболоцька; три станиці центральної частини (Ц) – Березанська, Медведівська, Рогівська; дві південно-східні (Півд.-Сх.) станиці – Васюринська і Пластунівська; південно-чорноморська (Півд.) станиця Іванівська, в якій записано два варіанти, монодичний (Іванівська-1) і двоголосий (Іванівська-2); станиця Вищестебліївська південно-західної (Півд.-Зах.) частини регіону.

Об'єктом етномузикознавчого дослідження, таким чином, стали 13 варіантів однієї весільної пісні лірико-драматичного змісту, які збереглися ізольовано від обряду і які у зв'язку з необхідністю їх виконання лише в певній ситуації (якщо молода сирота) можна назвати табуїзованими. У географічному відношенні пісенні варіанти зафіксовані в ареалах, розташованих на значному територіальному просторі, що дозволяє простежити «рух» множинного варіантного ряду однієї пісні з північного сходу на південний захід і, узявши за основу її аналізу пісенну парадигму, ідентифікувати (на рівні виявлення стабільних і мобільних мелодико-ритмічних елементів) та класифікувати ці варіанти за принципом визначення близької, віддаленої та далекої спорідненості. Таким шляхом припускаємо досягти мети, яку ставимо заради того, щоб показати один багатоваріантний фольклорний зразок як динамічну мікросистему, що, за С. Грицею, має назву варіантної пісенної парадигми, кожний елемент котрої трансформується в умовах панівного модусу мислення конкретного діалектного середовища та індивідуальних виконавських стилів [109].

Розглянемо віршові тексти пісні на рівні виявлення міри збереження спільної сюжетної основи в кожному з її варіантів, а також з точки зору діючої в них парадигми як системи змін одного слова або низки слів. Сюжет традиційної сирітської весільної пісні *«Ой ходила та й Танічка по крутій горі»* (ім'я сироти вільно змінюється в кожному варіанті), яка за далеких часів була принесена на Кубань з України, розгортається у такій послідовності: перший куплет – експозиційно-розповідальний зачин, у поетиці якого діє психологічний паралелізм зіставлення переживань сироти-молодої з явищами природи (*«крута гора»*, *«тиха вода»*) і тваринного світу (*«селезень»* або *«сіре утя»*). У наступних куплетах спочатку в автологічній (від імені сироти), а потім у металогічній (у переносному значенні) формах відбувається «діалог» дочки з покійним батьком, якого вона просить прибути до неї, у відповідь же «чує» слова про неможливість бути на весіллі й пораду *«кланятися»* своїм *«тьоткам і дядькам»*. У залежності від кількості куплетів (3–8) цей головний розділ, який включає «хід» і кадансування, може розширюватися – на рівнях «відповіді» й «поради» батька та наступної відповіді дочки – або ж редукувати, обмежуючись стислими словами відповіді й поради; у залежності від цього сюжетно-поетична форма набуває рис дво- або трирядкової строфіки.

Варіанти пісенної парадигми поетичного тексту виявляються на таких рівнях:

1) морфологічного варіювання, при якому у деяких словах тексту варіантно змінюються морфеми-кінцівки: *«селезеніко»–«селезенько»–«селезеньку»–«селезнику»*; *«порядочок»–«порядочек»–«порядочеки»*; *«батейко»–«батенько»–«батеньку»–«батеніко»–«батєнко»–«батєньку»*; *«приплинь» – «приплив»*;

2) синонімічного варіювання через зміни словесних блоків або слів: *«Ой ходила Вєрочка»–«Та як ходила...»–«Та ой ходила...»–«Та й ходила...»*; *«порядочек»–«правдонька»*; *«забачила»–«заувидала»*; *«погонела»–«ганяла»– «заганяла»*; *«селезенько»–«сірєє утя»*; *«батенько –«ненька»*; *«пливи, пливи» –«гіля, гіля»*; *«дитя моє»–«моя доню»*;

3) семантичного варіювання, коли в деталях змінюється змістовна сутність словесного звороту: *«Не дають вони порядочек бідній сироті»–«Ой не дають ой правдоньки такої, як ви»–«Та й не дають порядочеки, як своїм дітям»–«Не дають порядочку та кохання, як ви»*; *«Прибути к тобі» – «Прибути того біла»*;

4) синтаксичного варіювання: а) у вигляді нарощування форми рядка або строфи через повторення окремих частин словесного тексту (строфічна анафора); б) шляхом розширення форми рядка через ампліфіковані доповнення (внесення часток *«же»*, *«ой»*, *«та»*, *«та й»*, *«та ой»*); в) через використання міжстрофної конкатенації.

Резюмуючи, приходимо до такого висновку: при спільності загальної сюжетної лінії у словесному тексті кожного з варіантів зміна парадигми виявляється через дію на морфологічному, синонімічному, семантичному та синтаксичному рівнях мобільних елементів, які реалізуються в сюжетно-композиційному контексті пісні, не руйнуючи, а лише оновлюючи стабільні, закріплені в пам'яті співачок кількох поколінь, опорні ознаки. Саме це забезпечує функціонування в пасивній формі унікального традиційного фольклорного твору на досить значній території і в різних індивідуальних виконавсько-стильових версіях.

Стабільні ознаки пісні є найконсервативнішими у віршовій формі куплетів, наскрізній в 10 пісенних зразках, що складається з двох тристопних рядків переважно гетеросилабічної структури типу (абв)(где). Три варіанти пісні (ст. Васюринська, Іванівська-2, Вищестебліївська) мають інші віршові форми. Так, у пісенному варіанті ст. Васюринська завдяки конкатенації після першого, наскрізної форми, куплету усі наступні сім мають несиметричну ланцюгову форму типу (е)(жзи), що складається із одностопного рядка, в якому

повторюється остання стопа попереднього куплету, та одного тристопного рядка продовженого розвитку.

Віршова форма кожного із чотирьох куплетів пісенного варіанту ст. Іванівська-2 має несиметричну ланцюгову побудову типу (аб)(абв), зумовлену рефреновим повтором першого двостопного рядка, розширеного на одну стопу. Віршова форма двох початкових куплетів пісенного варіанта ст. Вищестебліївська наскрізна дворядкова, а третього та четвертого – трирядкова: (абв)(аб$_1$)(где) і (абв)(а$_1$г)(деж).

На прагматичному рівні пісня у своїй варіантній множинності складається з 13-ти різнотериторіальних фольклорних одиниць, дві з яких записано у монодичному виконанні (ст. Медведівська, Іванівська-1), 6 – у двоголосому (розвинене гетерофонічне – ст. Вищестебліївська, Рогівська, Новосергіївська, Березанська, Іванівська-2; підголосково-поліфонічне – ст. Васюринська) і 5 – у двоголосому з елементами триголосся (підголосково-поліфонічного складу – ст. Пластунівська, Незамаївська, Кугоєйська та акордово-гармонічного – ст. Кисляківська, Калниболоцька). Музична стилістика базується на наскрізному розвитку мелодичного матеріалу (4 варіанти) та на наскрізному з моментами поспівково-варіативної повторності (9 варіантів), при цьому яскравим показником архаїчності пісні є переважно наявність трьох цезур у межах шеститактового куплету (в 11-ти випадках).

Цікаві дані дав розгляд пісні саме з «цезурного» боку. Поділивши цезури на стійкі, які припадають на довгу ритмічну тривалість, і на «розмиті», заповнені додатковими звуками, завдяки чому одна мелопоспівка переходить в іншу без зміни дихання, отримаємо такі статистичні показники: стійких цезур у всіх варіантах (включаючи і варіаційні куплети пісень із станиць Медведівська і Вищестебліївська) – 48, «розмитих» – 17. Цезури на другому ступені зустрічаються у 20-ти випадках (з них 18 стійких), на п'ятому ступені – у 9-ти випадках (при трьох стійких) і на першому ступені – у 4-х (з трьома стійкими цезурами). Отже, в 20-ти моментах, пов'язаних із закінченням першого і третього рядків 9-ти варіантів, цезурування здійснюється на нестійкому другому ступені. Єдиним варіантом, у якому всі цезури припадають на другий ступінь, є калниболоцький, що уможливлює зробити такий висновок: у дев'яти варіантах домінантним є модус мислення середовища, який закріпив у пам'яті та асимілював як зразковий один напівкадансовий зворот, що мелодично варіюється. Цей висновок дозволяє здійснити перший крок у пошуках критерію для ідентифікації варіантів.

Особливої уваги заслуговують два варіанти – медведівський та вищестебліївський, – індивідуалізовані стилістично, інтонаційно, композиційно і з боку утворення цезур. Медведівський варіант – монодичний, записаний від народної співачки Корчиної Л. М., уродженки ст. Суздальська Гарячеключівського р-ну, яка з дитинства вчилася співу у своїх батьків, а в юності – у весільної співачки із ст. Медведівська Тимошівського р-ну, котра перейняла пісенно-виконавський стиль своєї рідної станиці Сергіївська Коренівського р-ну. Очевидно, схрещування трьох діалектних векторів сприяло формуванню того унікального виконавського і музично-стилістичного явища, яким сприймається пісенна культура Любові Корчиної. Її голосу і вишуканій виконавській манері притаманне вміння в межах невеликого амбітусу винахідливо й тонко варіювати інтонації та усі композиційно й функціонально завершені відрізки мелострофи на рівнях ладової змінності, ритмічної та звуковисотної мелізматичності. Створюється враження мобільного формотворення її пісні (і не тільки цієї), оскільки жодний куплет (цілком або в деталях) не звучить у точному повторі, що робить необхідним транскрибувати усі куплети без винятку, з кожним куплетом захоплюючись дивовижним імпровізаторським даром талановитої співачки. Сиріт-

ська весільна пісня Л. Корчиної, письмово зафіксована, є своєрідним шестичастинним варіаційним циклом, у якому мелізматична імпровізаційність виявляється рушійною силою, що забезпечує загадковий процес яскравого творчого самовираження. Щодо цезур, то із загальної їх кількості (23) 15 припадають на сьомий натуральний ступінь мінорного звукоряду, 5 – на п'ятий ступінь і 3 – на перший. Отже, цезурування (стійке) на сьомому ступені є опорним у переважній більшості випадків і відбувається в усіх чотирьох моментах першого куплету і, далі, наприкінці початкової та передостанньої мелопоспівок кожного куплету, а послідовність тонів першого і сьомого ступенів стає лейтінтонацією, яка створює в умовах глісандуючого «падіння» відчуття мажоро-мінорної мінливості.

У чотирьох куплетах вищестебліївського варіанту переважними є 6 «розмитих» цезур на п'ятому ступені і 6 стійких – на першому (окрім однієї «розмитої» у першому куплеті); і лише один раз, у другому куплеті, має місце цезура в її традиційному тлумаченні – на другому ступені, що говорить про далеку спорідненість цього «таманського» варіантного зразка, найвіддаленішого у географічному відношенні, у варіативно-множинній низці даної сирітської пісні.

Ритм пісні – мірний, в якому переважна нерегулярність поєднується з епізодичною регулярністю. Багатоголоса фактура відповідає виконавським принципам українського традиційного гуртового жіночого співу, в якому чергуються терцієві втори, стрічкові унісони (інколи квінти), а також характерні для другої пол. XIX ст. фрагментарні переходи до триголосих, на гармонічній основі, акордів, що виникають, очевидно, не без впливу церковного співу.

Структурний розбір пісенних варіантів дав такі характеристики.

1. Ампліфікована строфа складається у більшості варіантів з двох трисегментних ізометричних рядків при гетероритмії сегментів (наприклад, (445)(455) або (575)(566). До особливих випадків відносимо декілька варіантів, строфи яких утворюються з двох гетерометричних рядків при гетероритмії сегментів: ст. Іванівська-2 – (45)(455); ст. Медведівська (шостий куплет) – (456)(5555); ст. Васюринська (окрім першого куплету) – (6)(656), а також варіант вищестебліївський (третій, четвертий куплети) зі строфою із трьох гетерометричних рядків при гетероритмії сегментів – (656)(67)(345) і (545)(85)(346). Коли ж відкинути фонеми, які розширюють строфу, то позначиться така модель віршової структури та її різновиди: (335)(345); (335)(445); (335)(455); (44)(445) – ст. Іванівська-2.

2. Музична форма пісенних варіантів має три різновиди: куплетну (ст. Кугоєйська, Новосергіївська, Незамаївська, Калниболоцька, Рогівська, Васюринська, Іванівська-2), куплетну з елементами варіаційності (ст. Кисляківська, Березанська, Пластунівська, Іванівська-1) та куплетно-варіаційну (ст. Медведівська, Вищестебліївська). На куплетному рівні форма тяжіє до шеститактової будови, що складається з двох тритактових речень (рядків). Винятки належать до варіантів з несиметричною будовою речень в окремих куплетах (ст. Іванівська-2, Васюринська, Медведівська, Вищестебліївська). Принципи розвитку мелодичних поспівок як складових елементів музичної форми розглядаються на рівні таких позицій:

а) інтонаційно-ритмічна варіативність: інтенсивна – мелізматичного (ст. Медведівська) та кантиленно-фіоритурного (ст. Іванівська-1) типів; помірна (ст. Новосергіївська, Березанська, Вищестебліївська);

б) послідовність інтонаційно споріднених мелопоспівок (ст. Рогівська, Васюринська, Незамаївська);

в) послідовність інтонаційно оновлюваних мелопоспівок (ст. Кугоєйська, Кисляківська, Калниболоцька, Пластунівська);

г) точна й секвенційна повторність мелопоспівок (ст. Іванівська-2);

д) мелопоспівкова комбінаторика (ст. Медведівська);

е) інтонаційно-мелодична характерність двох мелопоспівок-кінцівок – у вигляді поступового (від квінти або сексти) низхідного руху (у дев'яти випадках) або квінтово-квартового стрибкоподібного «падіння» (ст. Березанська, Рогівська, Іванівська-2, Вищестебліївська) в опорний унісон.

Порівняння викладених позицій дає можливість виділити найархаїчніший принцип мелодичного розвитку, який базується на послідовній зміні інтонаційно споріднених мелопоспівок, близьких до формульних. Саме це дозволяє віднести пісенні варіанти ст. Рогівська, Васюринська та Незамаївська до найвіддаленіших у часовому вимірі.

3. Ладовий аналіз є наступним кроком на шляху ідентифікації пісенних варіантів. Його методика сучасною українською фольклористикою трактується на рівні диференційованого виявлення і формалізованого опису ладових структур мелопоспівок; із послідовності цих структур утворюється інтервально-звукорядова ладова система, а також позначається характер їх взаємодії. Окрім вказаної інтервально-звукорядової систематики, підключаємо ще один класифікаційний рівень у вигляді так званої інтерференції як засобу накладання декількох автономних ладозвукорядових осередків [217, с. 250]. Розроблена В. Гошовським з метою використання в комп'ютерних програмах і тому гранично формалізована, ця система, дещо спрощена А. Іваницьким, є, на думку останнього, найповнішою для розгляду ладозвукорядів обрядових пісенних зразків з їх ладоінтонаційними зворотами, що легко розчленовуються, а також досить зручною і прогресивною для опису ладових систем конкретної кількості народнопісенних одиниць. У свою чергу відкоректована у зв'язку з орієнтацією на кубанські пісні, ця система використана нами для укладання аналітичної таблиці ладових структур усіх 13 пісенних зразків. Додамо, що інтерференція (на рівні зіставлення, зазвичай, двох звукорядів) має шість основних видів: ідентична (повторення одного звукоряду в різних мелопоспівках); еквівалентна (повторення одного звукоряду з незначними змінами); автентична (поєднання звукорядів через інтервал); плагальна (один спільний тон у звукорядах); інтерплагальна (перший звукоряд, ширший за амбітусом, «поглинає» інший); трансплагальна (два або більше спільних тони та один неспільний у звукорядах) [217, с. 256]. Отже, результати аналізу ладоінтонаційних зворотів кожного із пісенних варіантів є такими:

1) *ст. Кугоєйська*: мінорні тетрахорд (4-х) (I такт), трихорд (3-х) із субквартою (с-4) і субсекундою (с-2) (II т.), квінтакорд (5-ак) із с-2 (III т.), пентахорд (5-х) (IV т.), 5-х із с-2 (V т.), гексахорд (6-х) (VI т.). Попарно звукоряди знаходяться в інтерплагальній та еквівалентній інтерференції;

2) *ст. Новосергіївська*: мінорні 5-х (I т.), 4-х із високою с-2 (II т.), 6-х (III-IV тт.), 6-х із високою с-2 (V т.), 5-х із варіативною с-2 (VI т.). Попарна інтерференція інтерплагальна та ідентична;

3) *ст. Кисляківська*: мінорні тетратоніка (I т.), 3-х із с-2 (II т.), 6-х із с-2 та мажорний 3-х із заповненою с-4 (III т.), мажорний 3-х із заповненою с-4 (IV т.), мінорні 5-х із с-2 (V т.) та 6-х із с-2 (VI т.). Інтерференція еквівалентна та інтерплагальна;

4) *ст. Незамаївська*: мінорні 5-х із с-4 і структурою 5-ак (I т.), фрігійський 3-х (II т.), мінорний 5-ак і мажорний 4-х із с-4 (III т.), 3-х із с-2 і с-4 (IV т.), мінорні 5-х (V т.) і 5-х із с-2 (VI т.). Інтерференція інтерплагальна, еквівалентна та ідентична;

5) *ст. Калниболоцька*: мінорні 3-х із с-4 і структурою 5-ак (I–III тт., реліктова плагальність), фригійський 3-х (III т.), терцієва великосекундова ладова змінність у межах 6-х (IV–VI тт.). Інтерференція інтерплагальна та ідентична;

6) *ст. Березанська*: мінорні 5-х (I т.), 5-х із с-2 (II т.), гептахорд (7-х) із с-2 (III т.), мажорні 4-х (IV т.) та 3-х із с-2 і с-4 (V т.), мінорний 6-х (VI т.). Інтерференція ідентична, інтерплагальна та еквівалентна;

7) *ст. Медведівська*: мінорні дитоніка і 3-х з варіабельним *f* і квартовим зміщенням устоїв (I т.), мажорний 5-х із с-2 і великосекундовим зміщенням устою (II т.), міксолідійський 7-х з варіабельним *с* (III т.), мажорні 5-х і 6-х (IV–V тт.), мінорний 5-х (VI т.). Інтерференція автентична й інтерплагальна;

8) *ст. Рогівська*: мінорні 5-х зі структурою 5-ак (I т.), 5-х (II т.) і 6-х (III–VI тт.). Інтерференція ідентична та інтерплагальна;

9) *ст. Васюринська*: мінорний 5-х із високою с-2 і структурою секстакорду (I т.), мажорний 5-х зі структурою 5-ак, великосекундовим ладовим зміщенням і варіабельним *f* на відстані (II т.), мінорний 5-х із с-2 і с-4 (III–VI тт.). Інтерференція інтерплагальна й ідентична;

10) *ст Пластунівська*: мінорні 3-х із с-4 (I т.), 7-х з нижньоквартовим зміщенням устою (реліктова плагальність) (II т.), 5-х та мажорний 4-х із с-4 (III т.), мажорний 4-х із с-2 і с-4, мінорні 5-х із с-4 (V т.), 5-х і 4-х з варіабельним *е*, с-2 і с-4 (VI т.). Інтерференція інтерплагальна і еквівалентна;

11) *ст. Іванівська-1*: мінорні 5-х (I–II тт.), 7-х (III т.), неангемітонова пентатоніка (IV т.), фригійський 4-х (V т.), мінорний 6-х (VI т.). Інтерференція ідентична та інтерплагальна;

12) *ст. Іванівська-2*: мажорні тритоніка (I т.) і 6-х (II т.), 6-х (III т.), 5-х (IV т.) і мінорний 6-х (V т.) з великосекундовим зміщенням ладових устоїв. Інтерференція інтерплагальна й ідентична;

13) *Ст. Вищестебліївська*: мінорні 5-х з альтерованим четвертим ступенем (I т.), 5-х і структура 5-ак (II–III тт.), 5-х із с-2 (IV–V тт.), а також з варіабельністю IV ступеня у II–IV куплетах (VI т.). Інтерференція еквівалентна.

Сліди впливу гармонічного мислення спостерігаються у кожному пісенному варіанті: дуже слабкі – у рогівському та іванівському-1; слабкі – у кугоєйському, березанському, васюринському, калниболоцькому, вищестебліївському, новосергіївському; значні – у кисляківському, незамаївському, медведівському, пластунівському та іванівському-2. Гармонічний вплив виявляється в мелодичних контурах квінтакорду, мажоро-мінорних триголосих акордово-гармонічних співзвуччях, паралельній ладовій змінності устоїв, тимчасових відхиленнях, кадансових модуляціях, варіабельності сьомого ступеня ладу. Слідами архаїчності характеризуються такі моменти:

а) епізоди ангемітоніки (ст. Кисляківська, Медведівська, Іванівська-2);

б) повна діатоніка (ст. Рогівська, Іванівська-1);

в) варіабельність (як ознака архаїчного інтонування) четвертого (ст. Медведівська, Вищестебліївська), шостого та сьомого (ст. Медведівська) ступенів;

г) ладова змінність устоїв: нижньовеликосекундова (ст. Калниболоцька, Медведівська, Васюринська), квартова (ст. Кугоєйська, Калниболоцька).

Враховуючи «рух» фольклорного зразка у часі від простого до більш складного, весь ряд пісенних варіантів з точки зору виявлення ладовості можна розмістити у такому порядку: зразки станиць Рогівська, Кугоєйська, Іванівська-1, Вищестебліївська, Калниболоцька, Васюринська, Березанська, Новосергіївська, Кисляківська, Незамаївська, Іванівська-2, Медведівська, Пластунівська.

Для визначення мелотипів і їх квалітативних характеристик було порівняно всі мелодичні варіанти пісенної парадигми, що рухається і локалізується у часі та просторі. Після

заповнення цілісної «партитури» символічними літерами, якими потактово (посегментно) фіксується розгортання по горизонталі кожної мелопоспівки, що варіативно змінюється, отримуємо відповідні статистичні показники, а з них (враховуючи показники і попередніх «кроків» ідентифікації пісенних варіантів) – найконсервативніший інваріант-мелотип та його діалектні підтипи, котрі є результатом міграційних та часових процесів, а також дії модусу мислення середовища. Отже, мелотипи усіх 13 пісенних варіантів класифікуємо наступним чином:

1. МТА (модель-інваріант): ст. Рогівська (центральна частина, надалі –Ц).
2. $МТА_1$, який знаходиться у найближчій спорідненості з моделлю-інваріантом: ст. Березанська (Ц).
3. $МТА_2$ – відносно віддаленої спорідненості: ст. Новосергіївська, Кисляківська (північний схід, надалі – Півн.-Сх.), Незамаївська (схід, надалі – Сх.), Іванівська-1 (південь, надалі – Півд.).
4. $МТА_3$ – віддаленої спорідненості: ст. Кугоєйська (Півн.-Сх.), Калниболоцька (Сх.), Пластунівська (Півд.-Сх.).
5. $МТА_{тр}$ – далекої спорідненості: станиці Медведівська (Ц), Васюринська (Півд.-Сх.), Іванівська-2 (Півд.), Вищестебліївська (південний захід, надалі – Півд.-Зах.).

Як видно із класифікації мелотипів, територіально вони локалізовані таким чином:

центральна частина – найархаїчніший **інваріантний МТА** (записано в ст. Рогівська від гурту з 9 жінок віком від 58-и до 75-ти років), близький до нього $МТА_1$ (записано в ст. Березанська від гурту жінок – 57–75-ти років) і трансформований $МТА_{тр}$ (пісня одноосібного виконання, записана від 62-річної співачки із ст. Медведівська Любові Корчиної);

північно-східна частина – два $МТА_2$ відносно віддаленої спорідненості (зафіксовано в ст. Новосергіївська від трьох сестер віком 66, 69 та 81-го року, і в ст. Кисляківська від чотирьох виконавиць, 60, 69 і 72-х років.) та один $МТА^3$ віддаленої спорідненості (записано в ст. Кугоєйська від трьох сестер віком 65, 74 та 79-ти років);

східна частина – $МТА_2$ відносно віддаленої спорідненості (записано в ст. Незамаївська від 8 жінок віком від 61 до 80 років) і $МТА_3$ віддаленої спорідненості (зафіксовано в ст. Калниболоцька від 9 жінок віком 60–79 років);

північно-східна частина – $МТА_3$ (записано в ст. Пластунівська від 5 жінок віком 56–66-ти років) і $МТА_{тр}$ (записано в ст. Васюринська від жіночого дуету – Безрукова М. Й. 65-ти років, і Волинко Г. М. 79-ти років);

південна частина – $МТА_2$ (пісня одноосібного виконання, записана в ст. Іванівська від Тархової О. П., 64-х років) і $МТА_{тр}$ (виконано дуетом жінок ст. Іванівська – Рудас В. М. 53-х років, і Горбоніс Н.Є. 66-ти років);

південно-західна частина – $МТА_{тр}$ (записано в ст. Вищестебліївська від чотирьох жінок віком 66–74-х років).

Отже, лінія «руху» пісенної парадигми від центру і з півночі на південь та південний захід позначається в міру «зменшення» спорідненості і у такій послідовності: Ц (МТА – $МТА_1$) – Півн.-Сх. ($МТА_2$ – $МТА_2$) – Сх. ($МТА_2$) – Півд. (МТА2) – Півн.-Сх. ($МТА_3$) – Сх. ($МТА_3$) – Півд.-Сх. ($МТА_3$) – Ц ($МТА_{тр}$) – Півд.-Сх. ($МТА_{тр}$) – Півд. ($МТА_{тр}$) – Півд.-Зах. ($МТА_{тр}$).

4.2.4. Пісні другого, головного етапу весільних дій

Як писав П. Кирилов, вінчання молодих відбувалося на другий день після суботньої вечірки, хоча могло бути і за тиждень або два до весілля [245, с. 10]. Цим ритуалом починався другий, головний етап весільних дій. Із зафіксованих нами трьох пісень, пов'я-

заних з ритуалами вбирання молодої до шлюбу і відправлення молодих до церкви, дві супроводжували розплітання та розчісування коси. **«Ой клин було чим не дерево»** (ст. Незамаївська) – речитативно-кантиленна старовинна обрядова пісня з поетичним першоджерельним текстом метафоричного змісту: у *«Валєчки»* – руса коса *«аж до пояса»*, *«червоним шовком заплетена,...золотом обвежена»*; як приїхав *«молодий Коля, звелів косу... розплітати,... Валєчку із собой взяти»*. Віршова структура тексту має сталу схему (45)3, а віршова форма через наскрізну внутрістрофну й міжстрофну конкатенацію – ланцюгову схему трирядкової будови: (ААБ)(ББВ)(ВВГ) і т. д. Форма музичного тексту є трирядковою наскрізною зі схемою (АВС), якій відповідає модельована схема мірного ритму, особливістю котрого є укрупнення у другому рядку і дроблення у каденційному. У ладовому відношенні мелострофа має великосекундову модуляційну мажоро-мінорну змінність устоїв: *G–a–G–a*. Така «переливчастість» спирається на виразність ладових структур як лініарного викладу (мажорні трихорд із субквартою, тетрахорд із субтерцією і субсекундою, мінорний трихорд), так і гармонічного (мажорний квінтакорд сьомого і мінорний – п'ятого ступенів у ладосистемі *a*). Фактура пісні після монодичного зачинного рядка є акордово-гармонічною дво-, триголосою.

Речитативно-кантиленна пісня **«Ой на горі жито»** записана в с. Кучугури від жіночого дуету (Орлянська С. М., 1937 р. н., Мирошникова Є. М., 1942 р. н.). Поетичний текст, що відтворює стислий діалог доньки з матір'ю під час розчісування коси, має стабільні віршову структуру (66)3 і віршову форму (АББ). Музичний текст розбудовується секвенційним повторюванням двох споріднених мелопоспівок, які формують трирядкову мелострофу (АВВ), мажорними структурами з одним устоєм (біхорд із субквартою і субтерцією, тетрахорд із субквартою, гексахорд і пентахорд із заповненою субквартою), мелопоспівковою ритмоформульністю, що базується на низхідному русі з наступним висхідним стрибком і акцентованим ритмічним розширенням-замиканням. Октавна кінцівка завершує пісенний виклад на п'ятому ладовому ступені. Фактура другого й третього мелорядків є стрічково-терцієвою і підголосково-поліфонічною.

«У день вінчання, – читаємо у П. Кирилова, – молодий з боярином йдуть до хати молодої, де молодий з молодою стають перед батьками і, вклоняючись, говорять: «Благословіть нас до вінця». «Бог благословить, – відповідають батьки» [245, с. 10]. Перед виходом молодих до церкви могли звучати і речитативно-формульні наспіви, як, наприклад, записаний у ст. Іванівська **«А в садочку дуб зелененький»**. Будучи типовим обрядово-формульним наспівом, він характеризується трирядковою строфікою несиметричної будови (ааб)(вв), змінною віршовою структурованістю, варіативною мелодико-ритмічною формульністю мелопоспівок, розбудованих трьома цезурованими (на другому й першому ступенях) мелорядками у музичну форму (АВВ); ладова структурність базується на тетра-, гексахордових мажорних звукорядах (у кадансуванні – на тетрахорді із заповненою «міксолідійською» субквартою). Фактура багатоголосого викладу є гетерофонічною з моментами гармонічного триголосся (на базі мажорних квінтакордів першого і п'ятого ступенів).

Згідно з описом П. Кирилова, молодих вінчали після літургії, поставивши їх на хустку, під яку клали мідну монету [245, с. 10]. Із записаних 14 пісень, які співали, повертаючись після вінчання до молодого, десять (з варіантами) мають різні поетичні тексти. Дві речитативно-формульні пісні одного мелотипу відносно близької спорідненості – **«Ой чогось та й Галюша вінчалась»** (ст. Сергіївська) і **«Ой вінчалась та й Наташа»** (ст. Пластунівська) – мають сформований чотирирядковою строфою поетичний текст, у якому йдеться про *«червоні черевички Галюші»* та *«червоні чобіточки Колюші»*. Мелодико-ритмічна формульність цезурованих мелопоспівок, з яких складається музична форма ($AA_1A_2A_{тр}$),

опоетизована індивідуальною винахідливістю співачок, що виявляється в інтонаційних деталях мелодичної лінії, темпових змінах (пластунівський варіант), виконавській локальній манері інтонування тощо.

Монодичну пісню речитативно-кантиленного мелізматичного стилю **«Піду церкву в Богу помолюся»** заспівала талановита представниця рідкісної виконавської манери мелоінтонування Корчина Л. М. Короткий монологічний текст п'ятирядкового поетичного строфоїда несе інформацію жінки «зі сторони», яка в церкві *«і молилась, і не молилася»*, тому що розглядала *«челядь в бєленьких платочках»* і молоду *«Марусю в воскових цвіточках»*. Модель віршової двосегментної структури (46)5 і наскрізна віршова форма відповідають п'ятирядковій музичній формі ($AA_{тр}A_{тр1}A_1A_{тр2}$) з варіативною інтонаційно-ритмічною «роботою» трьох мелопоспівок продовженого розвитку: $(ab)(cb_1)(c_1b_2)(a_1b_3)(cb_4)$. Кожний рядок цезурується стійким довготривалим устоєм. Ладова структурність конкретизується мажорними звукорядами з єдиним устоєм: трихорд із субсекундою і субтерцією, пентахорд із субсекундою або без неї (в каденціях), міксолідійський гептахорд («імпульсні» мелопоспівки другого, третього та п'ятого рядків). Мелодико-ритмічні малюнки мелопоспівок або повторюються, або мінливо змінюються, підкоряючись вільно-агогічному нюансуванню, що дозволяє ритм пісні вважати рубатним. У зміні мелопоспівкових ритмомалюнків прослідковується логічна закономірність, яка виявляється в дії принципу тотожності й контрасту, що підтверджує модельована схема музичного ритму пісні: (аб)(ав)(ав)($а_1$г)(ад).

Речитативно-формульна обрядова пісня **«Ой казала Нінушечка»** (ст. Кисляківська) належить до самостійного мелотипу. У тексті чотирирядкової поетичної строфи йдеться про зав'ялі василечки в зеленому саду, які *«повінчана Нінушечка»* вже не доглядає. Музична форма (AAA_1A_1), мелопоспівковий текст якої розкривається в умовах мажорних ладових структур (тетрахорд, тетратоніка, квінтакорд другого ступеня, пентахорд), варіантної мелодичної і ритмічної формульності та стрічково-унісонного двоголосся, складається із чотирьох нецезурованих мелорядків. Типом мелодичного розвитку є повторно-варіативне, переважно однаковими ритмічними тривалостями, спадання до опорної кінцівки.

Речитативно-формульного стилю пісня **«Сіючи, посіваючи»** (ст. Крилівська), сформована однорядковою строфою, має відповідну однорядкову двосегментну музичну форму (aa_1), а на рівні усієї восьмикуплетної композиції – куплетно-варіативну. Типом мелодичного розвитку є варіативно-формульне повторювання мелопоспівок з постійним спаданням до опорних тонів п'ятого (мелопоспівка «а») та першого (мелопоспівка «$а_1$») ступенів. Наспів характеризується тетрахордовою мажорною, із заповненою субквартою (в першій мелопоспівці), структурованістю, акцентно-динамічною ритмікою та унісонно-гетерофонічною двоголосою фактурою. Сюжетною основою пісні є інформація щодо чуток про *«свекорка»*, якого *«хвалять»*, та свекруху, про котру люди *«гудять»*. У заключних куплетах монологічного тексту звучить висновок щодо неможливості розлучити повінчаних молодят.

Речитативно-формульні пісні, які співали після вінчання – **«Коло воріт вишня»** (ст. Сергіївська) та **«Ой, люди, люди-вороги»** (ст. Дінська), – демонструють локальні мелодичні стилі двох станиць. Найтиповішим є сергіївський варіант, у якому варіативно-повторювані мелопоспівки в умовах мажорного пентахорду (із субквартою в каденції) і унісонно-гетерофонічного двоголосся (від другого рядка) формують складну будову $(AA_1)(A_2A_3A_4)$ з нецезурованими двома (в першому куплеті) і трьома (в другому куплеті) мелорядками. Дінська пісня має більш індивідуалізовані характеристики: точне і варіативне повторювання обох мелопоспівок, з яких формується будова $(ab)(a_1b_1)(a_1b_2)$ з нецезу-

рованими рядками; мажорні ладові структури – тетратоніка, пентатоніка (з півтоном), тетрахорд, квінтакорди першого і п'ятого ступенів гармонічного викладу; унісонна кінцівка; змінні темпи; акцентуація окремих звуків; протиставлення унісонного викладу акордово-гармонічному.

Варіативно-повторний тип розвитку мелопоспівкового матеріалу має пісня унісонно-гетерофонічного складу, з трирядковою музичною формою (AA_1A_2), тетрахордово-пентахордовою (мажорного нахилу) основою **«Розкотітеся, коліща»** (ст. Васюринська), яку співали, повертаючись після вінчання. Належачи до групи формульних пісень, вона вирізняється індвідуальними особливостями, обумовленими пісенними традиціями станиці й виконавським досвідом співачок Безрукової М. Й. і Волинко Г. М., який конкретизується винахідливістю ритмічних малюнків, виконавськими прийомами (мікрофермати-пролонгації, акцентуація окремих «верхніх» звуків) та систематичним розспівуванням субпоспівок, що дозволяє приєднати цю пісню до зразків речитативно-кантиленного стилю.

У чотирьох варіантах короткої, речитативно-формульного мелодичного стилю пісні **«Вийди, матінко, проти нас»** йдеться про найкращу серед усіх присутніх повінчану молоду. Найповніший текст у вигляді шестирядкового строфоїда має новотитарівський монодичний варіант у виконанні 86-річної Воропай Є. Є., найкоротші тексти (трирядкові строфи) – вищестебліївський і ахтанизівський зразки унісонно-гетерофонічного двоголосого складу (від другої мелопоспівки), відносно розгорнутий виклад (чотирирядкова строфа з віршовою формою ($AA_1ББ$)) – пісенний варіант із ст. Медведівська. Спільними ознаками для усіх чотирьох зразків є віршова структура (53), тип мелодичного руху у вигляді точної або варіативної мелодико-ритмічної і фактурної (окрім монодичного варіанта) повторності, цезурування (на головному устої) в середині мелорядків (окрім медведівського зразка), варіативний тип формотворення. Своєрідність кожного пісенного варіанту виявляється у лініарних контурах мелопоспівок, ритмічних малюнках (найпростіший – у монодичному зразку, в якому ритмічне оновлення через дроблення спостерігається лише у передкадансових мелопоспівках), частотності розспівуваних віршових складів (найбільша, наскрізна – у вищестебліївському варіанті). Ладовою особливістю відзначений медведівський зразок, у якому типова тетрахордо-пентахордова основа розширюється (у другій половині наспіву) до міксолідійського гептахорду.

«Обмітайте двори» (ст. Старонижчестебліївська) і **«Ой, матєнко моя»** (ст. Пластунівська) – ще два речитативно-формульних твори, які співають, повертаючись до хати молодої після вінчання. У першому з них поетичний текст коментує прихід молодих дружечок, у другому – звернення молодої до матері з наголошенням того факту, що вона (молода) тепер належить тому *«пану»*, з яким *«хрест целувала»*. Обидва наспіви характеризують спільні віршові ізосилабічні структури (666)(66)2, трирядковість строфи і музичної форми [($AA_{тр}A_{тр1}$) і (AA_1A_2)], цезуровані (на головному устої) мелорядки, тип точної і варіативної повторності у розвитку мелопоспівкового викладу, тетрахордо-пентахордові та тетрахордо-гексахордові мажорні структури, унісонно-гетерофонічний і підголосково-поліфонічний склад (у першому зразку – в другому й третьому рядках, у другому зразку – починаючи від другої мелопоспівки).

Твір речитативно-кантиленного стилю **«На вгороді вишеньочка»**, який співали за столом у молодої після повернення з церкви, вдалося записати у двох варіантах віддаленої спорідненості. Один з них, виконаний співачкою 70-річного віку Павлюк Н. А. (1922 р. н.) із ст. Кисляківська, є прикладом епіко-драматичної функції одноосібного співу та архаїчної манери мелоінтонування. Образами, оспівуваними у поетичному трикуплетному тексті, є *«зацвілі білом цвітом»* вишневі дерева, *«Валюшечка з дружечками»* та *«Ванюшечка з*

боярами»; в короткому діалозі молодих акцентованими стають слова *«я й не твоя»*. Дворядкова строфічна форма з віршовою структурою (445)(444) втілюється у музичну форму ($АА_{тр}$) з монопоспівками, що повторюються з трансформованими змінами (переважно у подвійному ритмічному збільшенні). Архаїка мелоінтонування виявляється в оліготонічному мінорному трихордовому звукоряді з варіабельним сьомим ступенем, ритмічному контрасті між зачинною мелопоспівкою і наступними, у відсутності цезур та наближеності до старовинного церковного «рівного співу» (типу «firmus planus»).

Другий варіант пісні був записаний у тій самій ст. Кисляківська від фольклорного жіночого гурту. Якщо у віршовому тексті попереднього зразка діалог молодих починається, не маючи продовження, то в багатоголосому варіанті він розгортається до чотирьох куплетів, в алегоричній формі зображуючи молодого героєм, який *«виїздив й виходив усі города»* і не знайшов кращої судженої, ніж його наречена. Порівняння обох варіантів пісні підтверджує думку про своєрідний «cantus firmus» – незмінний нижній голос, якому співчка Н. А. Павлюк надала виразності мелодичної лінії, здатної малими засобами створити цілком самостійний пісенний твір. Багатоголосий його варіант, генетично споріднений зі своїм одноголосим «дублем», має ті самі музичну форму, варіабельність сьомого ступеня, нецезуровані мелорядки, звужений амбітус (мінорний пентахорд із субквартою і субсекундою), але інший тип музичної фактури (й, ілюзорно, музичного мислення) – акордово-гармонічної дво-триголосої (з пріоритетом квінтакордів першого і сьомого натурального ступенів).

Коли після вінчання молоді приходили до хати молодого, вони, прийнявши благословення батьків молодого і відправивши земні поклони перед іконами, сідали за стіл. Під час обіду звучали короткі обрядово-формульні пісні. У вісьмох пісенних зразках цей момент весільного обряду оспівується п'ятьма міні-сюжетами. Один з них – напівжартівливого тексту із заголовними словами **«Ой де наша весільная мати?»** Чотири варіанти пісні з таким міні-сюжетом мають подібні віршові тексти (зі структурою (4646)(4544)), сформовані дворядковою строфою. Поєднані, окрім вербального тексту, ще й дворядковою музичною формою ($АА_1$) або ($АА_{тр}$), акцентно-динамічною тридольною ритмікою, мажорними пента- і гексахордовими ладовими структурами, варіативно-повторним типом мелодичного розвитку тощо, вони відособлюються мелодичними контурами, ритмічними малюнками із переважно однакових тривалостей і моментами дроблення (ст. Новотитарівська і Голубицька) або певної ритмоформульності (обидва кисляківських варіанти), нецезурованими мелорядками або цезуруванням мелопоспівок, також фактурою – монодичною (ст. Новотитарівська, Воропай Є. Є.), двоголосою унісонною з елементами підголосковості (ст. Голубицька) та унісонно-гетерофонічною (ст. Кисляківська). Наспів із ст. Голубицька «обслуговує», з різними вербальними текстами, й інші дії весілля, зокрема від'їзд зі скринею з подвір'я молодої («Загрібай, мати, жар, жар»), рух весільного «поїзда» («У Митривки ворота упали»), зустріч молодої з батьками молодого («Тобі, мати, не журитися», «Як топила, та й топить буду»).

Три міні-сюжети мають пісні, що звучали під час обіду у молодого після вінчання. Це монодична речитативно-формульна пісня **«Ой гули, гули голубки»** (ст. Новотитарівська, Воропай Є. Є.) з музичною формою ($АА_1$), мелоритмоформульністю нецезурованого наспіву в обсязі мажорного тетрахорду. До того самого мелотипу належить пісня **«Схилилася вишня»** (ст. Дінська), викладена у підголосково-поліфонічній двоголосій фактурі, з елементами гармонічного триголосся (на базі мажорного тризвуку першого ступеня), засобами точної і варіативної повторності нецезурованих мелопоспівок і мелорядків, сформованих у будову ($АА_1А_1$) і в системі мажорних пента- й гексахордових структур (зокре-

ма із заповненою субквартою). Речитативно-кантиленного протяжливого стилю пісня **«Вода наша орданська»** (ст. Васюринська) належить до окремого мелотипу. Поетичний текст її у формі шестирядкового строфоїда з нестійкою двосегментною гетеросилабічною віршовою структурністю втілюється у шестирядкову музичну форму ($AA_1A_2A_3A_4A_{тр}$), що ідентифікується з моделлю музичного ритму, а це, останнє, дозволяє вважати музичний текст пісні побудованим на базі двох мелоритмоформул (b і c), які чотири рази варіативно повторюються в умовах мажорних тетра- і пентахордів (зокрема з субтерцією і субсекундою). Творові притаманні рубатний ритм, наскрізний розспів субпоспівкових елементів та гетерофонічний двоголосий склад. У поетичних текстах пісень – стисла розповідь дружок про акт вінчання у церкві, де вони

«Золотиє вінці держали, восковиє свєчі палили,
Дорогіє книги читали, поки Ванюшу звінчали» .

Типовий формульний наспів міг звучати ще з двома короткими жартівливими текстами. В одному з них – **«Брязнули ложки, тарілки»** (ст. Рогівська), де згадуються *«ложки й тарілки»* з проханням *«всипати горілочки хоч трішечки»*, цей наспів відтворюється засобами варіативної ритмоформульності, забарвленої вільною акцентуацією, в другому – **«Поприймайте й од нас»** (ст. Васюринська) – він звучить переважно однаковими розспіваними тривалостями, дробленими у передкадансовій мелопоспівці.

Пісні речитативно-формульного стилю, що мають інформативно-жартівливу функцію і виконуються весільним жіночим гуртом, висвітлюють перепалки за святковим столом. Усі вони належать до одного мелотипу, що забарвлений («відредагований») у кожному варіанті інтонаційно-ритмічними, формотворчими, фактурними та виконавськими особливостями, притаманними певному локальному середовищу. У віршових текстах таких пісень, записаних у 15 станицях, зміст містить жартівливу або повчальну інформацію, якою антифонно «перекидаються» учасники різних весільних груп. Ось дружки кепкують над боярами у приспівках **«Просим боярів сісти»** (ст. Вищестебліївська), **«Де, бояри, волочилися?»** (ст. Должанська), **«Здвигнулися стіни, як бояри сіли»** (ст. Сергіївська і Старонижчестебліївська). Перша приспівка, зі структурою віршового тексту (777)(87), несиметричною музичною формою (AA_1) і цезурованими монопоспівками (aa_1a_2)(a_3a_4), з мажорною пента-, гексахордовою структурністю та унісонно-гетерофонічною двоголосою фактурою, має тип мелодичного розвитку, що базується на активній мелодико-ритмічній варіативності. Приспівка **«Здвигнулися стіни»** (обидва варіанти), маючи аналогічні характеристики щодо музичної форми, фактури й ладовості, вирізняється віршовою структурою (666)(66), цезурованістю (на першому ступені) мелорядків (старонижчестебліївський варіант) або їх нецезурованістю (сергіївський зразок), варіативним мелодико-ритмічним типом розвитку мелодії (у першому варіанті) та мелодико-ритмічною формульністю у розгортанні мелодії другого варіанту. У приспівці **«Де, бояри, волочилися?»** з переважно однаковими ритмічними тривалостями, в умовах мажорного гексахорду та унісонно-гетерофонічного двоголосся точно або варіативно повторюється одна мелопоспівка, утворюючи нецезуровану дворядкову музичну форму (AA_1), в яку втілюється віршовий текст, структурований за схемою (4545)(4445). Цей самий наспів «обслуговує» приїзд «поїзда» молодого до порога хати молодої, «викуп» молодої, від'їзд молодої зі скринею з її двору.

У п'яти варіантах речитативно-формульної приспівки **«Староста ти старесенький»** (**«Старший боярин горбатий»**) – тема кепкування дружок над старшим боярином, який є і *«горбатим»*, і *«гвоздичком прип'ятим»*, і *«голубом сивесеньким»*, і *«голубчиком чорнявесеньким»*. У монодичному варіанті (ст. Старокорсунська, Бикова К. О., 1915 р. н.)

дворядкова віршова строфа зі структурою (86)(66) відповідає симетричній музичній формі (AA_1), що складається із чотирьох нецезурованих мелопоспівок, які майже без змін повторюються в межах оліготонічного мажорного тетрахордового звукоряду. Два варіанти (ст. Старотитарівська і Ахтанизівська) мають дворядкову несиметричну віршову строфіку і відповідну музичну форму (aa_1a_2)(a_3a_4). Трирядковою несиметричною строфою сформований пісенний варіант, записаний в с. Приморське, і п'ятирядковим строфоїдом несиметричної будови – пісенний зразок із ст. Пластунівська. Композиційна несиметричність строфіки зумовлена тристопністю першого рядка, в якому двічі повторюються слова першої стопи, після чого тристопність переходить у двостопність: (777)(66) або (777)(66)(77)(77)(75). Для усіх чотирьох варіантів спільними є тип монопоспівкового розвитку (мелодико-ритмічна варіативна повторність), мажорні пента-, гексахордові ладоструктури, унісонно-гетерофонічний або гетерофонічний двоголосий виклад (від другої мелопоспівки), мірний або акцентно-динамічний ритм, цезурування мелорядків або мелопоспівок на другому (перша мелопоспівка), першому або п'ятому ступенях, речитативно-формульний мелодичний стиль та святково-бадьорий характер мелоінтонування.

Два варіанти пісні **«Тобі, дружко, не дружкувати»** (ст. Старонижчестебліївська, Сергіївська) мають типові формульні мелодії, пристосовані до віршового тексту з несиметричною дворядковою строфою, який передає жартівливі перепалки між дружками молодої та молодого. У них дружко є людиною, достойною не *«дружкувати»*, а *«свиней пасти, з довгою ломакою, з чорною (сірою) собакою»*. Цю приспівку характеризують ті самі типові ознаки. Сергіївський варіант приспівки пристосований і до жартівливого співу під час розподілу короваю.

«Передирки» між свахами і дружками оспівуються у таких формульних піснях з нецезурованими двома або трьома рядками, в основі побудови строфіки і музичної форми яких лежать певні логічні моделі, водночас спільні з боку семантики й типу мелодичного розвитку (повторно-варіативного зі спаданням до опорної кінцівки), але індивідуалізовані внаслідок безперервної «творчої роботи» носіїв пісенного фольклору конкретної локальної традиції: **«А на пічі чашка стояла»** (ст. Рогівська), **«А в нашого свата»** (ст. Медведівська), **«Де ви, свати, забарилися?»** (ст. Новосергіївська), **«А в нашого свата»** (ст. Новотитарівська, монодичний варіант у виконанні Воропай Є. Є.).

Приспівки до весільного танцю, які звучали на виході учасників весілля з хати, починаються словами: **«Ой уже ж ми та й пили, їли»**. Записаний у ст. Сергіївська, такий зразок має форму п'ятирядкового строфоїда, п'ятирядкову музичну форму з точною і варіативною мелодико-ритмічною повторністю мелопоспівок, організованих трьома або двома цезурованими мелорядками в умовах мажорних пента- і гексахордових структур, і унісонно-гетерофонічної двоголосої фактури.

Після частування у молодого молода з дружкою поверталися до себе, а молодий починав набирати весільний «поїзд», до складу якого, за П. Кириловим, входять такі особи: старший дружко і «піддружій», два старости, дві світилки, дві свашки, три або чотири бояри. «Поїзд» повинен був складатися з непарної кількості людей, оскільки молодий не мав собі пари [245, с. 10]. Перед виїздом квітами прикрашали шаблю, прикріплювали до неї свічки, запалювали їх, а також прикрашали «поїзд». Ця остання процедура полягала в тому, що свашка, посадивши молодого на вивернутий кожух, знімала з гільця червону стрічку, розрізала її на стільки шматочків, скільки було в «поїзді» людей, і пришивала кожному на шапку або хустку. Перед відправленням до молодої мати молодого з головою загорталася в кожух і з решета «обсівала» усіх вівсом й горіхами, після чого під постріли із пістолетів і спів **«Іванка мати родила»** «поїзд» починав рухатися [245,

с. 10–11]. У цей час в хаті молодої, чекаючи прибуття «поїзда», дружки з молодою співали відповідні пісні. Одна з них, записана в трьох варіантах самостійних мелотипів, має назву **«Ой батенько мій ріднесенький»**. В ній молода розповідає про свій *«сон вірнесенький»*, з якого вимальовується *«червоним шовком двір обнесений, калиною та й обсажений»*. Пісенні варіанти, зафіксовані у станицях Троїцька і Васюринська, належать до речитативно-кантиленного протяжливого стилю. Окрім стилю, їх поєднує мажорний нахил ладових структур з єдиним опорним центром, рубатний ритм, повільний темп, стрічково-терцієва, з вкрапленнями поліфонічної підголосковості, фактура, а також модель віршової структури (45) та трикуплетність. Самостійності обом зразкам надають такі ознаки: у троїцькому зразку – фрагментарна внутрістрофна конкатенація, трирядкова музична форма (АВВ) з наскрізним рухом споріднених мелопоспівок продовженого розвитку, ладові структури в обсязі від пентахорду до міксолідійського гептахорду, цезуровані на п'ятому й першому ступенях мелорядки; у васюринському – міжстрофна конкатенація, дворядкова (AA_1 – у першому куплеті) і трирядкова ($A_2A_3A_1$ – у другому й третьому куплетах) музична форма з монопоспівковим матеріалом, ладові структури в амбітусі пентахорду (зокрема з заповненою субквартою) і з кінцівкою на другому ступені, нецезуровані мелорядки. Варіант пісні, записаний від трьох сестер із ст. Новосергіївська, має суттєвіші відміни щодо обох попередніх зразків. Його поетичний тристрофний текст, що має наскрізну внутрістрофну конкатенацію і ненаголошені кінцеві склади, втілений у музичну форму (ABB_1) із трьох цезурованих (на першому й сьомому натуральному ступенях) мелорядків: (a)(b)(b_1). Речитативно-кантиленного стилю мелодія розгортається в межах мінорних тетрахорду (монодичний зачин) та гексахорду з натуральною субсекундою, має підголосково-поліфонічну і терцієву фактуру та мірний ритм.

Коли «поїзд» молодого під'їжджав до хати молодої, він «зустрічав» замкнені ворота «...присутні у дворі, – описує ситуацію П. Кирилов, – не пускають...у ворота, із «маточини» (ступиці від старого колеса, це імпровізована гармата) стріляють... «кілками», бояри відстрілюються із пістолетів, наступаючи з «поїздом» на ворота» [245, с. 13]. Після «переговорів» і «могоричу» від двох дружок молодого ворота відчиняли. Далі відбувалися ритуали цілування «навхрест» старост, поклонів тещі (у кожусі) й молодого, кидання старшим боярином «корця» (ковша) через голову, «викупу» дружкою у брата молодої «малахая» (батога), званого «конем», обдаровування свашок, світилок, старостів та бояр молодого, а потім і самого молодого (кращою хусткою, якою молода в понеділок пов'язує собі голову) [там само]. 14 речитативно-формульних (переважно типових) пісень-наспівів, записаних нами у різних поселеннях, супроводжують ті чи інші моменти, пов'язані з приходом весільного «поїзда» до хати молодої. **«Чого, свати, та й наїхали?»** (у п'яти варіантах) – пісня, яку співав жіночий гурт біля воріт хати. З них два варіанти мають симетричну будову дворядкової строфи і музичної форми (AA_1) з нецезурованими, варіативно повторюваними мелопоспівками, викладеними переважно однаковими ритмічними тривалостями. При цьому мелодія варіанту, записаного на хуторі Левченка, звучить в межах мажорних пента-, гексахордів, йому притаманне стрічкове двоголосся (паралельними квартами, терціями, унісонами) з елементами дисонантного гармонічного триголосся. Мелодія варіанту, записаного у м. Коренівськ, має унісонно-гетерофонічну двоголосу фактуру і ґрунтується на мажорних пента- і гексахордах та міксолідійському гептахорді.

Ще дві пісні – **«Чого, свати, та й наїхали?»** (ст. Старонижчестебліївська), **«А в нас горох немолочений»** (ст. Новотитарівська; монодичний варіант, який заспівала Воропай Є. Є.) – мелодико-варіативного і ритмоформульного (переважно однаковими ритмічними тривалостями) типу розвитку відносяться до тієї самої групи. Їх несиметрична музична форма

(AA_1) розбудовується двома мелорядками (дво-, трисегментними) на основі мажорних пента- і гексахордових структур та унісонно-гетерофонічного двоголосся (у першій пісні). Речитативно-формульний пісенний твір з тими самими заголовними словами **«Чого, свати, та й наїхали?»**, записаний від трьох сестер з х. Жовті Копани, є рідкісним для формульних пісень зразком самостійного мелотипу, однорядкової музичної форми (abb_1) і мінорного нахилу (ладові структури – тетрахорд із субквартою і натуральною субсекундою, гексахорд, пентахорд). Цезурування мелопоспівок-рядків здійснюється на третьому ступені (монодичний зачин) і мажорному квінтакорді (без терцієвого тону) сьомого ступеня (другий мелорядок), який в обох мелорядках «ходу» начебто змагається з мінорним квінтакордом першого ступеня, поки не кадансує в унісонному звучанні головного устою.

Біля порога хати молодої співали такі приспівки: **«Пустн, свато, в хату»** (ст. Вищестебліївська, Рогівська), **«Просим боярів до хати»** (ст. Старонижчестебліївська), **«Ой доки ж ми та й стоятнмем?»** (ст. Старотитарівська), **«Шо то й за ворона стоїть у порога?»** (ст. Старокорсунська, одноосібний спів Бикової К. О.), **«Ой на хаті зілля»** (ст. Переяславська, Кущівська, с. Шабельське). Окрім пісні, записаної в с. Шабельське, усі згадані зразки відносяться до одного мелотипу близької або віддаленої спорідненості, речитативно-формульного стилю з відповідними для нього характеристиками, аналогічними для обрядових пісень-приспівок. Шабельський варіант пісні **«Ой на хаті зілля»**, незважаючи на споріднені формотворчі й ладові ознаки, а також тип мелодичного розвитку (мелодико-ритмічної варіативної повторності), являє собою самостійний мелотип, який відрізняється від мелодичного стереотипу формульних наспівів контурами мелодичної лінії, варіативністю ритмічних малюнків, розвиненою підголосково-поліфонічною двоголосою фактурою, належністю до речитативно-кантиленного стилю.

Зайшовши до хати молодого, жінки починали співати короткі пісні-приспівки, серед яких **«Ой казали, свати багаті»** (ст. Стародерев'янківська), що являє собою локальний варіант типової формульно-обрядової пісні (з типом розвитку мажорної пентахордової мелодії засобами варіативної і точної повторності мелопоспівок, організованих переважно однаковими ритмічними тривалостями і в умовах стрічково-терцієвовго двоголосся). Під час «викупу» молодої, яка сиділа за столом, накрита хусткою, в оточенні малих дітей із її родини (вони *«продавали»* молоду), дружки співали, закликаючи брата молодої *«не продавати сестру за руб, за чотири»* (**«Братіку, не лякайся»** – ст. Медведівська, Васюринська, м. Коренівськ), а молодого – покласти *«грошей жменю...на тарілку»*, щоб *«викупити собі жінку»* (**«Не стій, зяте, за плечима»** – ст. Старотитарівська, Ахтанизівська, Вищестебліївська, Стародерев'янківська). Дружко давав дітям по шишці й дрібних монет, а коли діти виходили із-за стола, дружки співали **«Ой брат, тн, брат-татарин»**, резюмуючи, що брат *«продав сестру задаром: русую косуніку за п'ятак, білоє личенько оддав так»* (ст. Васюринська). Три варіанти речитативно-формульної пісні **«Братику, не лякайся»** споріднені між собою одним мелотипом, монопоспівковою три- або чотирирядковою музичною формою, мажорними структурами (від пентахордових до гептахордових міксолідійських), ритмоформульністю, точною або варіативною повторністю мелопоспівок, гетерофонічною двоголосою фактурою. Васюринська приспівка **«Ой брат, ти, брат-татарин»**, маючи аналогічні характеристики, вирізняється повною самостійністю мелодичного викладу, ускладненими ритмічними малюнками, оспівуванням майже кожного віршового складу, що дозволяє віднести цей зразок до речитативно-кантиленного стилю. Усі чотири варіанти пісні **«Не стій, зяте, за плечима»**, будучи одномелотипними формульними і маючи подібні характеристики, також належать до речитативно-кантиленного стилю.

Коли молодого водили навколо стола, де сиділа накрита хусткою молода, дружки співали обрядово-формульну приспівку **«Дружечки, ви паняночки»**. Три варіанти типового мелотипу речитативно-формульного стилю, базуючись на спільних формотворчих, ладових, фактурних та стильових характеристиках, групуються навколо одного мелотипу відносно близької спорідненості (ст. Васюринська, Медведівська, Рогівська). Варіант цієї пісні, записаний у ст. Староджереліївська, в якому монопоспівковий матеріал розвивається за допомогою вишуканої мелодичної і ритмічної варіативності, в межах мажорних гексахордових і гептахордових (міксолідійських) звукорядів, засобами підголосково-поліфонічної двоголосої фактури та змінних ритмічних малюнків, належить до самостійного мелодичного типу і речитативно-кантиленного стилю.

Коли молодий знімав хустку з голови молодої і сідав біля неї, дружки співали напівжартівливу речитативно-формульну пісню **«Ой не сиди ти, Колічка, боком»** (ст. Кисляківська). У ній характер бадьорої веселості створюється прийомами ритмоформульності (однаковими і ритмічно збільшеними тривалостями), нецезурованими мелопоспівками і мелорядками, унісонно-гетерофонічною фактурою з моментами триголосся (квінтакорди другого й першого ступенів), рухливим темпом тощо. Ритуал розподілу подарунків – тещі чобіт, тестю хусточки, «борони» (хліба) та чарки водки, усім присутнім шишок, які роздавала свашка, – відбувався під супровід моторно-танцювальної пісні **«Чоботи»** та обрядово-формульного наспіву **«Свашка-неліпашка»**. Пісня **«Чоботи, чоботи ви мої»** (ст. Іванівська) у напівжартівливій формі оспівує *«тії чоботи, що зять дав, а за тії чоботи дочку взяв»*. Її мелодія, базуючись на типових ритмоформулах дипірихія, дактиля, анапеста та амфібрахія, розгортається варіативними й точними монопоспівками, сформованими у будову (AA_1A_1), в умовах мажоро-мінорної модуляційної паралельної структурності (мажорний гексахорд, мінорний пентахорд із субквартою і високою субсекундою), переважно стрічково-терцієвого двоголосся та акцентно-динамічного ритму.

Після того, як скриню з приданим молодої відвозили до молодого, починався ритуал розподілу дружкою короваю, що супроводжувався співом жартівливих пісень: **«Дружко же коровай крає»** (ст. Переяславська, Березанська), **«Ой чи ти же, дружко, не бачиш?»** (ст. Березанська). Належачи до одного речитативно-формульного мелотипу, наспіви цих пісень нецезурованими двома рядками, в яких викладений (переважно однаковими ритмічними тривалостями) варіативно повторюваний монопоспівковий матеріал, звучать бадьоро й динамічно, підкоряючись танцювальній ритмоформульності дипірихія та його різновидів.

4.2.5. Весільні пісні ритуальної вечері

Детально зупинимося на етномузикознавчому дослідженні 43-х пісенних зразків-транскрипцій, тематика яких пов'язана з ритуалом проведення весільної вечері у молодої перед її виїздом із рідного дому. Запис цих зразків було здійснено у 27-и поселеннях 14-ти районів колишньої Чорноморії (25-ти станицях, одному селі та на одному хуторі). Усі поселення «розкидані» на досить великому територіальному просторі степової частини Краснодарського краю. Це дало можливість порівнювати різнотериторіальні приклади варіантного ряду однієї пісні і, вважаючи базовою для її аналізу пісенну парадигму як суму варіантів, визначити стабільні та мобільні мелодико-ритмічні елементи, щоб класифікувати варіанти з боку виявлення різних рівнів їх споріднення.

За мелодико-інтонаційними і функціональними характеристиками 43 пісні ритуальної весільної вечері поділяються на чотири групи: обрядово-формульні, обрядово-кантиленні

(інколи з елементами голосіння), обрядові речитативно-кантиленні, необрядові кантиленні та речитативно-кантиленні.

Усі пісенні зразки одного тематико-сюжетного блоку, які виконуються під час вечері у молодої, об'єднуються навколо десяти тематичних блоків і у зв'язку з цим поділяються на чотири групи: перша група пісень (гр. А) має назву *«Що я в батька та й на одіході»* (9 варіантів), друга група (гр. Б) – *«Куди, доню, собираїса?»* (16 варіантів); третя група (гр. В) – необрядові ліричні пісні з двома сюжетами (10 зразків), четверта група (гр. Г) – обрядові пісні з різними поетичними текстами (8 зразків).

Віршові тексти обрядових пісень гр. А в усіх 9 варіантах мають спільну сюжетну основу, викладену в титульних словах *«Ой у батька та й на одіході»* (семантичний варіант – *«Оце ж тобі, ненько моя, на отходє»*). Пісенний сюжет розгортається у такій послідовності: перший куплет – експозиційно-розповідальний зачин, у поетиці якого діє паралелізм зіставлення факту залишання молодою батьківської хати з її (молодої) символічними діями насадження горіха (васильочків) на городі (ст. Незамаївська); у наступних куплетах в автологічній (від імені молодої) або діалогічній формах відбувається монолог (ст. Крилівська, Старолеушківська, Іванівська, Пластунівська) чи монолог із розмовою (ст. Незамаївська, Калниболоцька, Березанська, Старотитарівська), при цьому розгорнутіший монологічний розділ припадає на «хід» пісні, а резюмуюча відповідь батька (коли вона є в тексті) – на її кінцівку. Розібравши віршовий текст, приходимо до висновку, що при єдності загальної сюжетної лінії у викладі кожного з варіантів змінюваність парадигми як системи змін одного слова або групи слів виявляється в дії мобільних елементів на рівнях таких варіювань: морфологічних (зміни морфем як значеннєвих частин слова); синонімічних (зміни слів або словесних блоків); семантичних (зміни в деталях змістової сутності звороту); синтаксичних (повторення окремих слів, введення ампліфікованих доповнень, міжрядкових рефренів-конкатенацій). Реалізація цих мобільних елементів здійснюється через оновлення стабільних опорних ознак, закріплених у пам'яті кількох поколінь народних співачок. Саме це є підставою для функціонування у пасивній позаобрядовій формі традиційних обрядових весільних пісень на значній території колишньої Чорноморії і в різних виконавсько-інтерпретаторських версіях.

Віршові форми пісенних куплетів (з моделлю віршової структури (45)3), в яких найконсервативнішими є стабільні (опорні) ознаки пісні *«Ой у батька та й на одіході»*, у 8-и варіантах із 9 є однотиповими: три двостопних рядки переважно гетеросилабічної структури [(аб)(аб)(вг)]. І лише в одному варіанті (ст. Незамаївська) наскрізна віршова форма куплетів (із моделлю ізосилабічної структури (444)2) складається із двох тристопних рядків: (абв)(где).

На прагматичному рівні пісня в її варіативній множинності представлена двома монодичними фольклорними одиницями (ст. Іванівська, Дінська), трьома двоголосими (підголосково-поліфонічне двоголосся – ст. Крилівська, Старолеушківська, Березанська; підголосково-поліфонічне двоголосся з елементами акордового триголосся – ст. Калниболоцька) та трьома дво-, триголосими акордово-гармонічного складу (ст. Незамаївська, Пластунівська, Старотитарівська). Музична стилістика варіантних зразків базується на наскрізному розгортанні кантиленного (ст. Крилівська, Іванівська) та речитативно-кантиленного (7 зразків) мелодичного викладу, в якому з незначними змінами повторюється другий рядок трирядкової строфи (окрім варіанту із ст. Незамаївська).

Важливим показником архаїчності пісенних варіантів є наявність стійких цезур на другому й сьомому натуральному (у мінорі) ступенях. У цьому відношенні найдавнішими можна вважати твори зі східної (ст. Незамаївська), центральної (ст. Березанська), південно-східної (ст. Дінська) та південно-західної (ст. Старотитарівська) частин колишньої Чор-

номорії, що дозволяє говорити про наявність аналогічного для чотирьох різнотериторіальних станиць модусу мислення, який закріпив у пам'яті співачок як зразкові два напівкадансові звороти, що мелодично варіюються у кожному пісенному зразку. Варіанти з «розмитими» цезурами, які утворюються внаслідок заповнення цезурного тону додатковим звуком (або кількома), завдяки чому виконавиці без зміни дихання переходять від однієї мелопоспівки до іншої, свідчать про новіший у часовому вимірі гуртовий спів із характерними ознаками посиленої «емоційної» кантилени і відповідного виконавського напруження (ст. Крилівська, Пластунівська).

Структурний аналіз пісень дав такі показники:

1. Музична форма має два різновиди: куплетна (більшість творів) і куплетна з елементами варіаційності (ст. Незамаївська, Березанська, Дінська, Пластунівська). На рівні куплету музична форма є шеститактовою побудовою, що складається з трьох різнотривалих двотактових речень (рядків).

2. Принципи розвитку мелопоспівок здійснюється:

а) у зачинах – двома мелопоспівками, з яких друга через продовжений розвиток сприяє цілісному монодичному викладу експозиційного речення (рядка);

б) у другому реченні – двома (у незамаївському варіанті – трьома) спорідненими (ст. Калниболоцька, Березанська, Іванівська, Старотитарівська) або оновленими (ст. Крилівська, Старолеушківська, Дінська, Пластунівська) мелопоспівками, з яких друга є розгорнутішою і каденційно завершеною;

в) у третьому реченні – двома мелопоспівками, що з незначними (ст. Крилівська, Калниболоцька, Березанська, Іванівська, Старотитарівська) чи суттєвими (ст. Старолеушківська, Дінська, Пластунівська) змінами повторюють дві попередні мелопоспівки;

г) у каденційних кінцівках – поступовим рухом до першого (ст. Крилівська, Незамаївська, Калниболоцька, Дінська) або другого (ст. Старолеушківська) ступенів, а також шляхом квінтово-квартового «падіння» в опорний унісон (ст. Березанська, Пластунівська, Старотитарівська) чи модуляційного «входження» в ладову систему третього ступеня (ст. Іванівська). Порівняння принципів мелодичного розвитку дало можливість виділити найархаїчніший серед них, що базується на зміні інтонаційно споріднених мелопоспівок, близьких до мотивно-формульних (ст. Незамаївська, Березанська, Старотитарівська).

3. Ладовий аналіз пісень засвідчив про історичні нашарування, пов'язані як зі слідами архаїки (епізоди ангемітоніки, діатоніки – від біхорду до міксолідійського чи натурально-мінорного гептахордів, зміщення ладових устоїв у ладові системи третього натурального або четвертого ступенів), так і з мажоро-мінорними змінами (елементи триголосся на гармонічній основі, варіабельність сьомого ступеня в мінорі, тимчасові відхилення або каданційні модуляції в системі ладової паралельності, мелодичний рух в системі квінтакордів).

Порівнявши усі мелодичні варіанти пісень із сюжетом «Ой у батька та й на одіході», приходимо до висновку, про їх достатню самостійність, що не дає можливості виділити інваріантний мелотип та його діалектні підтипи. Вплив на кожний з варіантів неминучих міграційних і часових процесів, а також дії модусу мислення середовища відбилися опосередковано – через окремі інтонаційні звороти (особливо на цезурних і каденційних ділянках форми) та речитативно-кантиленний характер мелопоспівок (з перевагою кантилени в зачинах і речитативності у наступних реченнях). І все ж ідентифікація деяких варіантів виявилася можливою завдяки порівнюванню їх з обрядовими весільними зразками інших

ритуальних дій або текстів. Так, пісня із ст. Незамаївська подібна до сирітської весільної пісні з цього ж поселення; варіант із ст. Крилівська аналогічний пісні «*Куди, доню, собираїся?*», записаній від тих самих виконавиць; зразок із ст. Іванівська – це одноголосий варіант сирітської весільної пісні двоголосого виконання; інтонаційно-ритмічні й фактурні зв'язки з місцевими сирітськими піснями простежуються у творах із ст. Березанська і Пластунівська. Усе це свідчить про сталий модус мислення, характерний для певного поселення і його виконавського гурту, у пам'яті представниць якого закріпилися узагальнені мелопоспівки-формули, що «обслуговують» споріднені ритуальні дії весільного обряду. Що ж стосується міграційних зв'язків, то можна спостерігати віддалену мелодико-інтонаційну спорідненість між мажорними варіантами пісень (ст. Крилівська, Іванівська, Пластунівська), а також між зразками двох сусідніх районів (ст. Старолеушківська, Березанська). Найархаїчнішим варіантом за усіма структурними позиціями є пісня зі ст. Старолеушківська, записана від жіночого дуету у складі Шевченко К. К. (1924 р. н.) і Клименко О. Я. (1924 р. н.).

Найбільша кількість (16) обрядових пісень, що звучала під час весільної вечері у молодої, пов'язана з сюжетом, в якому йдеться про невеселі будні молодої невістки у *«норовистої»* свекрухи, котра і *«правдоньки не скаже»*, *і «скоса гляне»*, і *«що не зробиш – вона переробе»*. У залежності від кількості куплетів (4–10) віршовий текст у його найрозгорнутішому вигляді (ст. Незамаївська) можна поділити на чотири фрагменти: звернення батьків до молодої перед її від'їздом до молодого (*«Де ж ти, доню, собираїся, що так біло наряжаїся?»*); опис майбутнього життя молодої у *«норовистої»* свекрухи; розповідь молодої про важке життя серед *«чужих людей»*; згадка молодої про рідну неньку, яка, *«аби знала, вечерять прислала»*.

Варіанти пісенної парадигми на рівні віршових текстів утворюються через варіювання мобільних елементів, зокрема морфологічне (*«собираєся»–«собіраїся»–«собираєшся»*; *«умиваєся»–«умиваєшся»–«умиваїся»*; *«кременистиє» (гори)–«крем'яністі»–«крем'янисті»–«кримiристі»–«кремляністиє»)*; семантичне (*«кам'янистая»–«гористая»–«ребристая»*; *«зараненько й умиваєся»–«чисто наряжаєся»*; *«мати дочку й виряжає» – «в біле же плаття же наряжаєся»*); синтаксичне (частки *«же»*, *«ой»*, *«та й»*, *«а»* та внутрістрофна конкатенація).

Із порівняння варіантів на рівні основних етномузикознавчих позицій виявляється, що усі вони, окрім одного (ст. Старонижчестебліївська), базуючись на моделі віршової структури (45)3, мають такі характеристики:

а) музична форма куплету – трирядкова (АВВ) (ст. Старонижчестебліївська – (АВС)), музична форма цілісного твору – куплетна з елементами варіаційності (більшість зразків) і куплетно-варіаційна (ст. Крилівська, Новосергіївська, Медведівська);

б) ладові нахили – мінорний (10 зразків), мажорний (ст. Крилівська, Іркліївська, Медведівська), міноро-мажорний (ст. Старонижчестебліївська), мажоро-мінорний (х. Жовті Копани);

в) інтервально-звукорядова система, утворена із послідовності таких ладоструктурних звукорядів, як біхорд, трихорд, тетрахорд (оліготоніка), пентахорд, гексахорд, а також гептахорди – натуральномінорний (ст. Челбаська, Ахтанизівська) і міксолідійський (ст. Медведівська, Пластунівська), збагачених додатковими звуками (субквартою, зокрема заповненою, та субсекундою), варіабельними ступенями – сьомим, шостим (ст. Новосергіївська) та четвертим (ст. Вищестебліївська), елементами ангемітоніки (дитоніки – ст. Должанська, тритоніки – станиці Челбаська, Ахтанизівська) та послідовністю звуків у системі квінтакорду (ст. Іркліївська, Старонижчестебліївська);

г) переважно стійкі цезури: на першому (16 випадків), п'ятому (4 випадки), другому (4 випадки), сьомому ступенях натурального мінору (двічі);

д) багатоголоса фактура у таких різновидах, як двоголоса підголосково-поліфонічна (х. Жовті Копани, станиці Крилівська, Должанська, Старолеушківська, Челбаська, Медведівська, Старотитарівська, Ахтанизівська), підголосково-поліфонічна з моментами акордового триголосся (ст. Калниболоцька), гетерофонічна (ст. Новосергіївська), унісонно-гетерофонічна (ст. Кисляківська, Старонижчестебліївська, Вищестебліївська), також акордово-гармонічна дво-, триголоса (ст. Іркліївська, Пластунівська);

е) кадансування з квінтово-квартовим «падінням» (х. Жовті Копани, ст. Іркліївська, Старонижчестебліївська, Пластунівська, Вищестебліївська) або поступовим низхідним рухом (ст. Крилівська, Калниболоцька, Медведівська) у кінцівку, також кадансування автентичне з висхідним інтонаційним рухом від сьомого натурального ступеня до першого (ст. Новосергіївська, Должанська, Голубицька), плагально-автентичне (ст. Кисляківська), плагальне із кінцівкою на другому ступені (ст. Старолеушківська, Челбаська, Старотитарівська);

ж) мелодичні характеристики: речитативна кантилена (ст. Старолеушківська, Челбаська, Іркліївська, Пластунівська, Старотитарівська, Вищестебліївська), зокрема з елементами мелізматики (ст. Медведівська), протяжлива кантилена (ст. Крилівська, Новосергіївська, Кисляківська, Должанська, Калниболоцька, Старотитарівська, Ахтанизівська), речитативно-обрядова формульність (ст. Старонижчестебліївська).

Усі варіанти творів гр. Б, як і пісні попереднього блоку, вирізняються мелодико-інтонаційною самостійністю, хоча їх об'єднує одне джерело загального фонду засобів музичної виразності, яким виконавиці кожного поселення творчо й самобутньо «користуються» на рівнях існуючого модусу мислення середовища і власного виконавсько-інтерпретаторського стилю. Це підтверджується двома пісенними варіантами, записаними в одній станиці (Старотитарівська) від різних співачок. У першому варіанті (виконавиці – Гавриленко Л. І., 1937 р. н., і Коваленко Н. М., 1938 р. н.) стисліше і простіше вичерпуються можливості кантиленного формування мелострофи; у другому варіанті (виконавиці – Дем'яненко М. І., 1934 р. н., Губанова Л. Г. і Лиманова Н. Г., 1937 р. н.) посилений кантиленний елемент, наближений до голосіння, а також ритмічно, інтонаційно й фактурно індивідуалізовані обидва голоси, нетривіально оспівані цезури (на другому і першому ступенях) та каденційна кінцівка (на другому ступені).

Цікавим видається порівняння ще двох зразків, оскільки в них відчувається вплив східної народнопісенної культури. У першому зразку – північно-східному (*«Де ж ти, доню, собірасся?»* – ст. Кисляківська) – це неодноразове повторення виразного вузькоамбітусного мелодичного звороту, який базується на низхідному фригійському тетрахорді, що наближає мелоінтонування пісні до народної музики кавказьких горців (черкесів-адигейців). Другий пісенний зразок – південно-західний (*«Ой там гора крем'янистая»* – ст. Вищестебліївська) – має ознаки кримськотатарської музики з її орієнтальним інтонуванням, яке виявляється в мінорному пентахорді з підвищеним четвертим ступенем. У цій пісні «настирливо» підкреслюється варіабельність четвертого ступеня і лише в останньому рядку утверджується його «натуральність» і плагально-автентична каденційність. Додамо, що і ця, і три інші пісні даної групи (ст. Калниболоцька, Медведівська, Пластунівська) подібні до сирітських весільних пісень, записаних від тих самих фольклорних гуртів.

Десять весільних необрядових ліричних пісень гр. В споріднені двома сюжетами. Перший сюжет (8 зразків) являє собою розгорнуту або стислу розповідь молодої про життя в новій родині. Увесь текст поділяється на три сюжетні частини: звернення молодої до матері (батька) з доріканням за те, що *«...рано заміж отдала у велику сім'ю ще й в далеку сторону»*; розповідь молодої про почуту під вікном розмову матері (свекрухи) з сином; зміст цієї розмови, яким підтверджується шанобливе ставлення молодого чоловіка до своєї дружини. У віршових текстах пісенна парадигма діє через варіювання морфологічне (*«син»–«синку»*, *«дитина»–«дитиночка»*, *«сім'я»–«сімейка»*, *«мати»–«матуся»*, *«голубка»–«голубочка»–«голубонька»*), синонімічне (*«мати»–«батенько»*, *«сінці»–«віконця»*, *«голубка»–«горлиця»*, *«спотикаюся»–«споряжаюся»*, *«далекі края»–«чужа сторона»*) та семантичне (*«мати нежалістлива»–«мати лиха»–«мати світ-зоря»*, *«до людей говорить»–«до роду говорить»–«до мене розмовлять»*, *«мати сина бранить» – «мати сину говорить»*). У чотирьох піснях використовується конкатенація – наскрізна (ст. Кисляківська) або міжкуплетна (с. Катеринівка, ст. Калниболоцька, Медведівська). Віршова структура частини пісень має двостопну побудову з ізосилабічними (66) або гетеросилабічними рядками, іншої частини – тристопну будову з гетеросилабічними рядками. Відповідно до наявності або відсутності повтору другого рядка музична форма куплетів організована як дворядкова (АВ) (с. Катеринівка, ст. Незамаївська, Васюринська, Старокорсунська) або трирядкова (ААВ), при цьому дві пісні монодичного викладу мають куплетно-варіаційну будову (ст. Васюринська, Старокорсунська). Наскрізна мелодична структура перших двох рядків є характерною для більшості пісень, з мелоприспівковими повторами – для двох зразків (ст. Должанська, Старокорсунська). Отже, принцип розвитку мелоспівок найчастіше пов'язаний з їхнім інтонаційним оновленням.

При розгляді ладових і мелодичних структур виявлено п'ять пісенних зразків (с. Катеринівка, ст. Должанська, Березанська, Старомишастівська, Голубицька) одного мелотипу (МТА), характерними особливостями яких є не лише мелодична спорідненість, а й каденційна модуляція із системи мажорних ладових структур у мінорну структуру п'ятого ступеня.

До МТВ відносимо мажорний «східний» варіант (ст. Незамаївська); до МТС – мінорний «південно-східний» монодичний зразок (ст. Васюринська, виконавиця – Волинко Г. М., 1915 р. н.) з двома тимчасовими зміщеннями ладових устоїв (у мажорний пентахорд четвертого ступеня і мінорний гексахорд п'ятого ступеня); до MTD – «південно-західний» зразок (ст. Голубицька), у якому здійснюються три відхилення (із системи мажорного гексахорду в системи мажорного пентахорду четвертого ступеня, мінорних пентахордів шостого і другого ступенів) та каденційна модуляція в устій шостого ступеня (через біхорд з підвищеною субсекундою в системі домінантового квінтакорду).

Два варіанти необрядової ліричної пісні одного мелотипу – **«Тече річенька невеличенька»** (ст. Калниболоцька) і **«Чом ти не прийшов»** (ст. Вищестебліївська) – мають спільний розгорнутий сюжет (молода жінка перевтілилась у сиву зозулю і прилетіла до батьківської хати), мажоро-мінорну паралельну ладову змінність, аналогічні віршові, мелодичні та ладові структури, віршові й музичні форми, цезури і кадансування; двоголоса фактура варіанту із ст. Вищестебліївська поєднує елементи акордово-гармонічного триголосся.

Вісім різнотекстових обрядових речитативно-кантиленних пісень гр. Г представлено шістьма мелотипами. МТА (ст. Іркліївська) – **«Та як отдавала мати дочку»** – має чотирирядкову віршову структуру в першому і трирядкову в другому куплетах; музичну форму (ААВВ) і (АВВ); послідовність інтонаційно споріднених мелоспівок у межах мінор-

ного пентахорду з натуральною субсекундою (зачин); ефект великосекундової ладової зміни в системі квінтакордів першого і сьомого ступенів; варіабельність сьомого ступеня (що засвідчує поєднання манери архаїчного мелоінтонування з незначними ознаками пізніших впливів).

До МТВ належить однорядкова пісня *«Ой, ненько, ненько»* (ст. Незамаївська), в якій у межах тритактової мелострофи тричі зміщуються устої ладових структур (при варіабельності третього ступеня): мінорна структура з устоєм першого ступеня, мінорна з устоєм шостого дорійського ступеня, мажорна з устоєм першого ступеня, що свідчить про цілком збережену манеру архаїчного інтонування.

Пісня з аналогічним віршовим текстом із ст. Вищестебліївська (МТС) демонструє зовсім іншу інтонаційну сферу, пов'язану з мелотипом пісні з тієї самої станиці *«Ой там гора крем'янистая»*, позначену, як про це вже йшлося, впливом кримськотатарської народної пісенності. До цього самого мелотипу (МТС) належить і обрядова кантиленна пісня *«Ой жаль мєнє хорошого двору»* (ст. Вищестебліївська). Інший мелотип (MTD) презентують дві однорегіональні (з центральної частини Чорноморії) обрядові пісні з титульними словами *«В суботу раненько зозуля кувала»* (ст. Каневська, Стародерев'янківська). Його структуротворчі характеристики такі: будова вірша (66)(445)2; музична форма (ABB); ладові структури – мінорні пентахорд із субквартою, гептахорд, пента- і гексахорд з високою субсекундою; фактура – підголосково-поліфонічне двоголосся з перевагою терцієвих втор; стійкі цезури (на першому ступені); низхідний завершуючий каданс.

Рідкісним зразком весільної обрядовості є речитативно-кантиленна пісня **«Ой казав сухий та й берестонько»**, записана від яскравих представниць традиційного пісенного стилю південної частини історичної Чорноморії (ст. Староджереліївська) Слєпченко Н. М. (1935 р. н.) і Нечаєвої П. П. (1923 р. н.). Пісня має такі аналітичні показники: модель віршової структури (44)3; музична форма (ABB); ладові структури – мажорний гексахорд, міксолідійський гептахорд, мажорний гексахорд із субсекундою; підголосково-поліфонічна двоголоса фактура; принцип розвитку мелопоспівок на рівнях послідовно оновлюваних інтонацій та інтенсивної кантиленно-фіоритурної варіативності.

Особливої уваги заслуговує обрядова речитативно-кантиленна пісня монодичного виконання **«Ой у полі у широкому»** (ст. Медведівська), записана від Корчиної Л. М., представниці вишуканого індивідуального мелізматичного стилю. Мелоінтонування пісні, що має музичну форму (ABB), мажорні пентахордову (із субквартою і субсекундою), міксолідійську гептахордову та гексахордову із субсекундою ладові структури, розгортається за принципом інтенсивної, мелізматичного типу, інтонаційно-ритмічної варіативності.

Висновки. Розгляд 33-х обрядових і 10-ти необрядових ліричних пісень, які співають під час ритуальної вечері у молодої перед її проводами до родини молодого, показав, що вони й досі функціонують, переважно в пасивній формі (ізольовано від обряду), на всій території колишньої Чорноморії. Це пояснюється тим, що в пам'яті весільних співачок декількох поколінь зберігся незруйнованим весь системно-структурний «образ» традиційного весільного обряду з відповідними групами пісень кожної ритуально-обрядової дії. Процес консервації та передачі усним шляхом весільно-обрядового «чорноморського» пісенного фонду упродовж останніх 50-ти років міг здійснюватися лише завдяки дії закріплених у пам'яті окремих виконавиць (зазвичай, колишніх весільних співачок) консервативних елементів віршових текстів і пов'язаних з ними опорних мелодико-ритмічних формул.

Оскільки в кожному багатоваріантному весільному зразку діють стабільні (опорні) й мобільні (змінювані) мелодико-ритмічні формули, він є динамічною мікросистемою-парадигмою, елементи якої трансформуються під впливом пануючого модусу мислення певного локального середовища і окремих його талановитих представників, носіїв яскравих індивідуальних виконавських стилів. Багатолітня «художня робота» співачок такого рівня, як Корчина Л. М. (ст. Медведівська), Дем'яненко О. Я. (ст. Старокорсунська), Волинко Г. М. (ст. Васюринська), Слєпченко Н. М. і Нечаєва П. П. (ст. Староджереліївська), є безцінною рушійною силою, що не тільки забезпечує їх власний безперервний творчий процес саморозвитку і самовираження, а й сприяє постійному накопиченню і оновленню стабільно-мобільного фонду мелодико-ритмічних елементів пісенних фольклорних зразків кожного локального середовища.

У весільних піснях ритуальної вечері, що розглядалися, стабільні елементи виявляються в імпульсах зачинів, у каденційних зворотах, в утворенні стійких цезур, в ознаках дво-, триярусного інтонування (навколо двох чи трьох ладових устоїв), що створює ефект великосекундової або реліктової плагально-автентичної ладової змінності, у манері архаїчного звуковедення, збереженого у співочому арсеналі яскравих співачок певного локального середовища. Усі ці ознаки, гадається, повинні сприяти оформленню моделі-інваріанту, навколо якої групується множинний варіантний ряд односюжетної пісні. Проте, як показали дані етномузикознавчого дослідження, найконсервативнішими є віршові тексти пісень, в котрих на основі загальної сюжетної лінії легко простежується зміна парадигми на різних рівнях мобільних елементів.

Щодо музичних текстів, то в піснях груп А, Б, В, Г модель-інваріант знайти не вдалося, і тому класифікація варіантів односюжетних пісень за принципом виявлення близької, віддаленої чи далекої спорідненості здійснюється лише за окремими фактурними ознаками і визначенням мелотипів. Так, у піснях груп А і Б кожний зразок є індивідуальним мелотипом, що знаходиться у віддаленій спорідненості один до одного; лише вищестебліївський варіант пісні групи Б *«Ой там гора крем'янистая»* утворює один мелотип («південно-західний») разом з двома піснями гр. Г – *«Та ой, ненько, ненько»* і *«Ой жаль мене хорошого двору»* (ст. Вищестебліївська). Із десяти необрядових весільних багатоваріантних зразків п'ять (*«Мати-світ»*) належать до одного мелотипу (с. Катеринівка, ст. Должанська, Березанська, Старомишастівська, Старокорсунська), дві (*«Тече річенька невеличенька»*) – до іншого (ст. Калниболоцька, Вищестебліївська); із восьми пісень групи Г один мелотип складають два варіанти односюжетної обрядової пісні *«В суботу раненько зозуля кувала»* .

З наведеного аналізу робимо висновок щодо активнішої дії мобільних (а не стабільних) елементів у пісенних весільних варіантах (і не тільки «ритуально-вечірнього» призначення) чорноморських поселень з поясненням такого явища двома причинами:

1) слабкою міграцією більшості обрядових весільних пісень в останні 50 років їх пасивного (позаобрядового) функціонування, внаслідок чого вони законсервувалися та індивідуалізувалися в процесі «творчої роботи» окремих яскравих співачок певного локального середовища;

2) впливом історичних, соціальних та географічних факторів, пов'язаних із динамічними контактами (воєнними, політичними, національними, культурними) людей різних поколінь і національних усвідомлень, що аж ніяк не допомагало створенню умов для консервації пісенного фонду в його недоторканому вигляді.

4.2.6. Весільні пісні «прощальної» тематики

39 пісень, записаних у 24-х станицях, присвячені ритуалу виряджання молодої до молодого. Вони поділяються на п'ять тематичних груп: дружки прощаються з молодою і вона *«здає своє дівування»* (*«здає ключ»*); молода вибирається з рідної хати; брат проводжає сестру (молоду); молоді виїжджають з двору; після від'їзду молодих.

У 18 піснях першої групи йдеться про символічне здавання молодою своїй неньці «ключей», а подружкам, які сумують з приводу того, що тепер *«Нінушечці не гуляти»* з ними, – свого дівоцтва. У двох піснях, записаних від жіночого тріо із ст. Васюринська у складі Безрукової М. Й., Гандзюк Н. О., Волинко Г. М. – **«Та й уже вечір вечеріє»** і **«Слухайте, дружечки»**, – різними віршовими (вербально-описова самостійність) і подібними музичними (один мелотип відносно близької спорідненості) текстами від імені молодої оспівується її майбутній вступ *«до жіночого роду»*. Особливістю поетичного тексту першої пісні є наявність двох міні-рефренів, якими супроводжується кожний з куплених рядків: *«та рано-рано»* і *«та ранесеньк(о)»* (з кінцевим ненаголошеним складом), що відбивається на будові музичної форми з трьома сегментами в кожному рядку – (abr)(b_1cr_1), – тоді як у другій пісні структурованість обох рядків наскрізної музичної форми є двосегментною: (ab)(cd). Речитативно-кантиленний мелостиль, спокійно-зосереджений характер мелоінтонування, що здійснюється в умовах мажорних, з єдиним ладовим центром, пентахордових звукорядів, спорідненість мелопоспівок і каденційних зворотів, елементи куплетної варіаційності (особливо у першій пісні), фактура двоголоса унісонно-гетерофонічна з моментами підголосково-поліфонічної (у першому пісенному зразку – акордовими триголосими) – такими є спільні характеристики обох творів. І все ж, виходячи з індивідуалізації поетичних текстів, виконавиці обох пісень творчо розвивають музичну думку, зумовлену спільною семантикою віршів, і утворюють не один узагальнений образ молодої, а два самостійних, з яких найпоетичнішим є образ *«молодої Манюші»* із першої пісні, щемливо-хвилююче звернення котрої до рідної матері романтизовано рефреновими лексемами.

У речитативно-формульній монодичній пісні **«Ішли ми лугами, калину ламали»** (ст. Кисляківська, Павлюк Н. А.) типовими засобами повторно-варіативного мелодичного розвитку відтворюється момент звернення подруг молодої зі словами про те, що їй *«тепер не гуляти»* з ними. Цей самий наспів «обслуговує» ритуали запросин на весілля, зустрічі молодої з родиною молодого, її від'їзду з рідної хати.

Із чотирьох пісенних зразків, пов'язаних тематикою прощання молодої з подружками, які *«забирають»* від неї її *«гулянячко»*, і аналогічним викладом поетичних текстів (у формі діалогу), три належать до одного мелотипу віддаленої спорідненості і речитативно-кантиленного протяжливого стилю: **«Ой прощай, прощай, ти,Галочка»** (ст. Павлівська, Рогівська), **«Прощай, прощай, ти,Оксанка»** (ст. Старомишастівська). Поєднані між собою моделлю віршової структури (444) і будовою віршової строфи (АБ), пісні мають спільну музичну форму з подібним процесом розгортання мелопоспівок на базі мінорних пента- і гексахордових структур з єдиним ладоцентром (у старомишастівському варіанті – пентахорду, відміченому варіабельністю сьомого ступеня і неодноразовим повторенням головного устою з мажорним квінтакордом натурального сьомого ступеня у триголосому викладі) та стійкими цезурами на другому ступені (двічі у кожній пісні), але різними ритмічними малюнками. Наявність у двох піснях (павлівській та рогівській) систематичного повернення до звука шостого ступеня (у його сполученні з тоном п'ятого ступеня) наближає мелоінтонування до голосіння, чого немає у старомишастівському творі. До того ж, музичний текст рогівської пісні ідентифікується з текстом сирітської весільної, записаної

від тих самих виконавиць, і це дає можливість дійти висновку щодо типологічної спільності, яка поєднує не тільки більшість формульних весільно-обрядових наспівів, а й деякі драматичні весільні пісні, які створюють атмосферу суму й туги молодої за своїми дівоцтвом і родом. Цей висновок засвідчують три «прощальних» пісні, що розглядаються, які належать до одного мелотипу, генетично пов'язаного з музичним матеріалом «сирітсько-весільної» тематики. Сліди архаїки притаманні рогівському варіантові, найближчому до павлівського (спільність мелодичних контурів з їх тяжінням до інтонацій голосіння, також цезурування та фактури, в якій переважає терцієва паралельність) і віддаленішого від старомишастівського, в якому поєднуються риси стародавнього (великосекундові зіставлення квінтакордів) та новішого, гармонічного (варіабельність сьомого ступеня, дво-, триголоса акордова фактура, структура кадансового квартсекстакорду) ладового мислення.

Інший характер мелоінтонування має пісня із ст. Березанська **«Прощай, прощай, та й Наташа»** з тим самим сюжетом. Трирядкова строфа з видозмінною структурою вірша, монопоспівкова розбудова музичної форми (AA_1A_2), мажорні звукоряди з одним ладовим центром (пентахорди, гексахорди), переважно стрічково-терцієва фактура, стійке (на першому ступені) цезурування, речитативно-кантиленний мелостиль, світло-споглядальний характер музичного відтворення «сумного» поетичного тексту – такими є дані аналізу пісні самостійного мелотипу із групи односюжетних зразків.

«Гніздо» варіантів пісні **«Сплела собі Галюня віночок»**, в якій йдеться про те, як молода *«розкіш-волю»*, своє *«дівуванечко»* подружкам *«дарила»*, налічує десять зразків. Усі вони мають спільні модель віршової структури (46)3, трирядкову віршову форму із внутрістрофною конкатенацією ($AA_1Б$) і – в чотирьох зразках – ненаголошеним кінцевим складом, музичну форму (ABB_1) з мелопоспівками продовженого розвитку, мірний ритм тощо. За музичним викладом пісні поділяються на три варіативні мелотипи. До першого мелотипу належать чотири пісні відносно близької або віддаленої спорідненості: МТА – ст. Сергіївська (гурт із шести жінок), $МТА_1$ – ст. Сергіївська (дует жінок – Рой Н. М. і Чубова Р. Я.), $МТА_2$ – ст. Медведівська (одноосібний спів, виконавиця Корчина Л. Н.), $МТА_3$ – ст. Отаманська (гурт із шести жінок). Пісні з мелотипами А, A_1 і A_3 презентують речитативно-кантиленний стиль, монодична з мелотипом A_2 – речитативно-кантиленний мелізматичний. Маючи спільні моменти в контурах мелодичних ліній, моделях ритму та в окремих мелодико-ритмічних зворотах, що дозволяє групувати варіанти навколо одного мелотипу, кожний з них (варіантів) виявляє притаманну йому своєрідність на рівні ладового структурування. Так, МТА інтонується навколо двох ладових устоїв, які окреслюють неодноразове тимчасове й модуляційне великосекундове змінювання устоїв: *g–F–g–F*; $МТА_1$ має таке саме двоярусне інтонування, але з тимчасовою зміною устоїв і ладового нахилу (*g–F–g*) і варіабельністю шостого, сьомого й другого ступенів; у $МТА_2$ опорні тони мажорних пента-, гекса- та міксолідійських гептахордових звукорядів наприкінці кожного рядка підкреслюються сталими цезурами; у $МТА_3$ інтонування здійснюється навколо двох опорних звуків з великосекундовою тимчасовою і модуляційною мажоро-мінорною їх зміною: *G–a–G–a*. Найцікавішою у МТА, $МТА_1$ і $МТА_3$ є реліктова ладова «переливчастість» (нижньосекундова у сергіївських піснях і верхньосекундова в отаманському) з метою «завойовування» нової ладової опори (гуртовий сергіївський та отаманський варіанти) або її остаточної «перемоги» (дуетний сергіївський зразок), при цьому підкресленням «досягнутих» устоїв стійкими цезурами начебто закріплюється бажаний результат ладових «змагань». У медведівському варіанті акцент робиться на мелізматичній виконавській манері інтонування, майстерність якої виявляється в інтонаційній та ритмічній варіативності і конкретизується імпровізаційними детальними зміна-

ми, що відбуваються в процесі мелізматичного творення кожної фрази і що дозволяє усю форму трикуплетної пісні назвати куплетно-варіаційною. Фактура трьох пісенних зразків є двоголосою підголосково-поліфонічною (у сергіївських зразках – від другого рядка, в отаманському – від другої мелопоспівки), у гуртовому сергіївському і отаманському творах – з елементами акордового триголосся.

До другої групи варіативних мелотипів належать чотири пісні віддаленої спорідненості: МТВ – ст. Старолеушківська (дует жінок 1915 р. н. – Клюйко М. Ю. і Дуніна А. Х.), $МТВ_1$ – м. Коренівськ (три сестри – Косівцева Є. П., 1912 р. н., Войтова Н. П., 1925 р. н., Назаревська Г. П., 1929 р. н.), $МТВ_2$ – ст. Старотитарівська (дует жінок – Кузьменко Н. К., 1944 р. н., і Гавриленко Л. І., 1937 р. н.), $МТВ_3$ – ст. Должанська (гурт із дев'яти жінок). Старотитарівський твір презентує речитативно-кантиленний протяжливий (з елементами голосіння) стиль, інші три – речитативно-кантиленний. Щодо ладового структурування, то лише старотитарівська пісня базується на інтонуванні в системі мінорних звукорядів з єдиним ладовим устоєм (пентахорд із натуральною субсекундою, гексахорд). Старолеушківський та должанський варіанти мають двоярусне інтонування з тимчасовою мінороміжорною паралельною зміною устоїв: *g–B–g*, а коренівський зразок – триярусне з неодноразовим тимчасовим квартовим і паралельним зміщенням устоїв (*g–d–B–g–B–g*) і варіабельністю шостого й сьомого ступенів. Усі варіанти «стійко» цезуруються (МТВ і $МТВ_1$ – з кінцівками на другому ступені). Двоголоса фактура пісень диференціюється на підголосково-поліфонічну (МТВ), стрічково-терцієву з елементами триголосся ($МТВ_1$), стрічково-терцієву й квінтову ($МТВ_3$), стрічково-терцієву, квінтову, унісонну та підголосково-поліфонічну ($МТВ_2$).

До третьої групи належать пісні двох мелотипів відносно близького споріднення: МТС – ст. Кугоєйська (чотири сестри старшого віку), $МТС_1$ – ст. Крилівська (тріо жінок – Нестеренко О. С., 1912 р. н., Петенко О. Г., 1920 р. н., Бузун Є. А., 1918 р. н.). Перша пісня речитативно-формульного мелостилю, характеризується мажорними звукорядами (тетрахорд із субквартою, пентахорд, гептахорд міксолідійський, квінтакорди першого й другого ступенів), акцентно-динамічним ритмом, нецезурованими мелорядками та акордовою дво-, триголосою фактурою. Друга пісня, кантиленного стилю, має широкоамбітусну нецезуровану мелодію, яка, сполучаючись з другим голосом, утворює підголосково-поліфонічну фактуру, і ознаки двоярусного реліктово-автентичного інтонування: *G–C–G*.

Ще одна пісня звучить під час прощання дружок з молодою – це речитативно-формульна пісня-наспів **«Серденько миленький»**, зафіксована від фольклорного гурту ст. Ахтанизівська. Належачи до типового формульно-обрядового наспіву з точним і варіативним повторенням мелопоспівок у системі мажорного пентахорду і унісонно-гетерофонічного двоголосся, цей зразок має такі індивідуалізовані ознаки, як варіабельність першого й четвертого ступенів та акцентуація унісонних кінцівок, якими закінчуються паузовані мелопоспівки.

Вибирання молодої з рідної хати починалося після того, як батьки, благословивши молодих іконою, передавали їм цю ікону, а теща, віддавши кінець хустки молодятам, виводила їх до воріт. Услід молодим дружки співали такі речитативно-формульні пісні-приспівки: **«Виїжала Галочка со двора»** (ст. Кущівська), **«Ой котилось сонечко»** (ст. Рогівська), **«Брязнули ключики на кілочку»** (ст. Кугоєйська), **«Открий, мама, віконце»** (ст. Калниболоцька). Вони мають ознаки самостійних мелотипів з яскраво вираженою мелопоспівковою остинатністю, яка виявляється в ритмоформульності (з моментами ритмічного дроблення й збільшення), мелодичній варіативності, а також у цезу-

руванні в середині рядків, що свідчить про неспівпадання мелодичних цезур із поетичними. Особливою «дійовою» остинатністю вирізняється кущівська приспівка **«Виїжала Галочка со двора»**, сформована у музичну будову, що відповідає шестирядковому поетичному строфоїду. У цій пісні не лише мелодичні цезури не співпадають з поетичними, а й остинатно повторювані дві мелопоспівки – зі зміною інформації в кожному рядку сторофоїда.

Три короткі пісні-приспівки речитативно-формульного стилю пов'язані з ритуалом проводів сестри (молодої) братом: **«Вітер ворота хитає»** (ст. Вищестебліївська), **«Місяць, дорогу просвіти»** (ст. Старомишастівська), **«Місяць і дороженька»** (ст. Переяславська). З них перша, чотирирядкова, цезурована в середині рядків (на першому ступені) пісня має усі ознаки типової мелодико-ритмічної формульності, друга – розгорнуту, варіативно-повторного типу музичну форму, визначену семирядковим строфоїдом (зміст якого складається із добрих побажань), також мажорну тетрахордо-пентахордову структурність, унісонно-гетерофонічну двоголосу фактуру, цезурування в середині рядків. До того самого мелотипу належить і чотирирядкова переяславська приспівка, позначена аналогічними характеристиками, але унісонним фактурним викладом.

Під час виїзду молодих з двору молодої звучали типові речитативно-формульні короткі пісні-приспівки: **«Вигрібай, мати, жар, жар»** (ст. Павлівська, Старонижчестебліївська, Новотитарівська), **«Ой Наташу мати родила»** (ст. Пластунівська, Медведівська), також речитативно-кантиленна, самостійного мелотипу коротка пісня **«Кидай у піч тріски»** (ст. Староджереліївська). Ця остання пісня цікава мелодичною архітектонікою, ладовою структурністю (мажорні пентатоніка з варіабельністю четвертого ступеня, гексахорд із субсекундою, міксолідійський гептахорд), моделлю музичного ритму, яка збігається з побудовою дворядкової музичної форми $(ab)(a_1b_1)$, розмаїттям ритмічних малюнків, цезурованістю мелопоспівок, підголосково-поліфонічною двоголосою фактурою. Три варіанти пісні-приспівки **«Вигрібай, мати, жар, жар»** і два варіанти пісні **«Ой Наташу мати родила»** мають одну стереотипну мелодію, яка варіюється інтонаційно, ритмічно, фактурно (новотитарівський варіант, відтворений Воропай Є. Є., є монодичним, а платнирівський має елементи куплетної варіаційності), ладово тощо (у медведівському зразку, окрім мажорних пента- й гексахордів, є міксолідійський гептахорд).

У низці пісень висвітлюється (прямо чи опосередковано) тема засмученої матері, яка після від'їзду молодих *«ходе потихеньку»* й *«плаче жалібненько»* і на запитання, чому в хаті *«немає рідного дитяти»*, «відповідає» монологом про втрату *«за один вечір»* єдиної своєї доньки. З-поміж цих пісень три варіанти твору речитативно-кантиленного стилю **«Чому, ненько, ходиш потихеньку?»** (ст. Сергіївська, Медведівська, Старомишастівська), належать до одного мелотипу віддаленої спорідненості. Проте цей мелотип не є самостійним, оскільки споріднений з мелотипами A_1 (ст. Сергіївська), A_2 (ст. Медведівська) та A_3 (ст. Отаманська) весільно-обрядової «прощальної» пісні **«Сплела собі Галюня віночок»**. Найбільша подібність виявляється у сергіївському зразку, оскільки виконавицями його є Рой Н. М. і Чубова Р. Я., від яких була записана і вказана «прощальна» пісня. Близький до неї старомишастівський твір (зі спільними музичною формою (ABB_1), великосекундовими змінами устоїв (g–F–g), стійким цезуруванням та унісонними кінцівками) має індивідуалізовані риси, визначені у монодичному варіаційному зачині, мінороміжорній структурованості, в якій значною акцентуйованістю вирізняються мажорні звукоряди, також в акордовій дво-, триголосій фактурі. На медведівському варіанті, у якому другий і третій мелорядки мають акордовий дво-, триголосій склад, а ладова структурованість охоплює звукоряди із триярусним інтонуванням (*G–C–a–G*), відбилася значною

мірою індивідуальність найяскравішої народної співачки Кубані Любові Корчиної (виводчиці у виконанні даної пісні), котра індивідуалізує фактуру, забарвлюючи її елементами мелізматики.

«Ой глянь, Галіна мати» (ст. Кущівська) – речитативно-формульна коротка пісня з трирядковою музичною формою (AA_1A_2), пентахордовою мелодичною основою і варіативно-формульним типом розвитку.

Пісні речитативно-кантиленного протяжливого (дві) і кантиленно-протяжливого (дві) стилів, що належать до низки творів, які співали після від'їзду молодих, демонструють чотири високомистецьких мелотипи з титульними назвами **«Котилася та й ясна зоря з неба»** і **«Котилося дві зірочки з неба»**: MTA – монодичний у виконанні 76-річної Булах Є. К. із ст. Старонижчестебліївська, яка назвала цю пісню «вуличною»; MTB – двоголосий мішаної фактури, відтворений трьома жінками із ст. Староджереліївська (Слєпченко Н. М., Нечаєва Т. Ф., Безворотня В. Ф.); MTC – акордово-гармонічний дво-, триголосий (з підголосково-поліфонічними ознаками), записаний від жіночого гурту із ст. Старомишастівська; MTD – підголосково-поліфонічний двоголосий (тріо сестер із ст. Кугоєйська). Спільними для усіх зразків є віршовий односемантичний текст (стислий, трикуплетний – у MTC, розгорнутий, від шести до восьми куплетів, – в інших мелотипах) з єдиною моделлю віршової структури [(46)(66)(66)] і віршової форми (АББ), відтворений трирядковою музичною формою (ABB_1), яка є куплетно-варіаційною на рівні усієї пісні (окрім MTD з куплетною будовою кожної строфи). На цьому ознаки, що поєднують пісенні варіанти, вичерпуються, поступаючись місцем своєрідному творчому – індивідуальному й гуртовому – самовираженню. Зазвичай, найприродніше останнє виявляється в одноосібному виконанні пісні речитативно-кантиленного протяжливого стилю з MTA, мелодія якої розгортається в амбітусі міксолідійського гептахорду із варіабельною субсекундою і має посилену інтонаційно-ритмічну варіаційність в «ході» і каденції, також стійке цезурування на опорному тоні, що не збігається з віршовим цезуруванням, та рубатний ритм із самостійною модельованою схемою (аб)(вв)(вг); остання не відповідає формотворчій музичній моделі з ознаками репризності [(aa_1)(ba_2)(b_1a_3)]. Пісня з MTB належить до кантиленно-протяжливого стилю, який виявляється через вокалізацію окремих складів поетичного тексту, особливо у зачинному одноголосому імпульсі та в каденціях. Заводчиця Слєпченко Н. М. щокуплетно варіює зачинну частину мелодії, надаючи їй інтонаційної та ритмічної різноманітності, вільно імпровізуючи у звуковому «просторі» натуральномінорного октахорду на усіх ділянках музичної форми, що складається із мелопоспівок варіаційного і продовженого розвитку: (aa_1)(bc)(b_1c_1). Стійке і «розмите» цезурування наприкінці мелорядків співпадає з поетичним.

Речитативно-кантиленного протяжливого стилю пісня з MTC є рідкісним зразком, оскільки ладове змінювання в ньому здійснюється від мінорних пента- й гексахордів до однойменного міксолідійського октахорду.

Пісенно-ліричний характер мелоінтонування найяскравіше виявляється в кугоєйському пісенному творі (MTD) кантиленно-протяжливого мелостилю. Стисло викладеному в амбітусі мінорних пента- і гексахордів монодичному зачину протиставляється протяжливо розспівані у сповільненому темпі й амбітусі еолійського октахорду дві мелопоспівки повторної будови, що разом із зачином утворюють музичну форму (ab)(cc_1)(c_2c_3) з двома стійкими цезурами, друга з яких (на початку останнього такту) не збігається з цезурою поетичного тексту.

Молоду везли до молодого, співаючи короткі речитативно-формульні приспівки. Серед них: **«Ой ви, вороги, вороги»** (ст. Рогівська), **«Ой люди-вороги»** (ст. Іванівська),

«Ой ви, сусіди-вороги», «А ми все йдем та йдем» (ст. Медведівська). Ці приспівки поєднані стериотипно-варіативним мелотипом, який характеризується такими спільними рисами, як дво- або трирядкова музична форма з монопоспівковим викладом, тетрахордо-гексахордова ладова основа, точний або варіативно-повторний тип розвитку, цезуровані мелорядки (в середині або наприкінці), гетерофонічна двоголоса фактура (медведівська пісня – монодична, співачка Коструб М. О, 1926 р. н.).

Коли весільний «поїзд» приїжджав до свекра, дружко примушував молодих перескочити через розпалений біля воріт вогонь, аби *«все лихо лишилося в ньому»*. Наближаючись до хати, співали формульно-обрядові короткі приспівки, зокрема: **«Прилетіла перепелочка»** (ст. Переяславська), **«Під хатою вишня»** (ст. Дінська, Васюринська, Старонижчестебліївська, Кугоєйська), **«Висипь, мати, хату рівненько»** (ст. Старонижчестебліївська), **«Топи, мати, хату раненько»** (ст. Полтавська), **«Тобі, мати, не журитися»** (ст. Медведівська, Пластунівська), **«Як топила, та й топитиму»** (ст. Староджереліївська, Старонижчестебліївська). Усі ці наспіви належать до однотипової формульної мелодії, яка у кожному варіанті має локальне забарвлення, індивідуалізовані особливості варіативного мелодико-ритмічного розвитку, фактури (унісонної, унісонно-гетерофонічної, підголосково-поліфонічної, зокрема з елементами триголосся), цезурування (стійке чи «розмите», наприкінці або в середині мелорядків) тощо. Під спів цих приспівок батько з хлібом, а мати з *«віком»* (кришкою від діжі) і житом в руках зустрічали молодих. Зайшовши до хати, молоді передавали свекру ікону, свекор обводив молодих навколо столу, після чого садив на вивернутий кожух і зі словами *«Пийте, діти, на здоров'я»* підносив на долоні, покритою хусткою (яка символізувала добробут), по чарці горілки [245, с. 23]. Коли старший дружко отримував повідомлення щодо приготовленого для молодих шлюбного ліжка, він тричі наголошував: *«Староста, пане підстароста, дозвольте молодих вивести з-за столу»*. Після того, як молоді залишали гостей, починалися вечеря і гуляння, під час яких співали і сумно-ліричні пісні кантиленного стилю, як наприклад, **«Заіржали конеченьки в зеленом овсі»** (ст. Павлівська) і **«Ой журавко, журавко»** (с. Шабельське). У першій пісні йдеться про неньку, яка сумує за дочкою, та *«Галочку»*, що у свекрухи *«в сінях заміта»* й *«сизому голубу»* сповідає про те, як їй *«важко жити в чужій стороні»*. Проста, але глибока за виявом щирих почуттів мелодія пісні тужливим контрастом втручається у загальний веселий настрій, нагадуючи про одвічну тривогу батьків, які благословили своїх дітей на самостійне життя. Особливо привабливим в інтонуванні плинної мелодичної лінії, яка розширюється лише до мінорного гексахорду, є передкадансове акцентування на мажорному квінтакорді сьомого натурального ступеня, після чого здійснюється низхідний спад в унісонну кінцівку через тон сьомого високого (варіабельного на «малій відстані») ступеня. Трирядкова строфа, відзначена внутрістрофною конкатенацією (фрагментарно – і міжстрофною), має віршову структуру (445)3 і віршову форму (АББ), якій відповідає музична форма (AA_1A_1). Розвиток споріднених мелопоспівок здійснюється в межах мінорних ладових структур з незмінним устоєм і, починаючи з другого такту, у поєднанні мелодичного голосу з другим у двоголосій стрічково-терцієвій фактурі, збагаченій елементами підголосково-поліфонічного та акордово-гармонічного складів.

Пісня **«Ой журавко, журавко»** не є суто обрядовою, хоча в ній опосередковано йдеться про *«мамку»*, котра *«як вечерять сідає»*, кладе на стіл зайву ложку, згадуючи про дочку, що *«відбилася від роду»*. Однорядкова тристопна строфа з ізосилабічною віршовою структурою (777) втілюється в однорядкову трисегментну музичну форму (abb_1), в межах якої розгортається широкоамбітусна мінорна, з єдиним ладовим центром, лірична мелодія кан-

тиленного стилю. Її ладовою основою є мінорні тетратоніка і натуральний октахорд, який досягає в кульмінаційній каденції подвоєного в октаву низхідного трихорду. Мішана двоголоса фактура (стрічково-терцієва, квінтова й октавна та підголосково-поліфонічна) починається від другого сегмента і в акустичному відношенні є класичним прикладом «просторового» народнопісенного голосоведення, призначеного на майже стереофонічне звучання звукової вертикалі. Модельований музичний ритм пісні (абб$_1$) відповідає формотворчій музичній моделі (abb$_1$).

Як писав П. Кирилов, подальший хід весільного гуляння залежав від того, чи «чесною» виявилась молода, про що сповіщали старший дружко і старша свашка, які за сигнальним пострілом молодого заходили до кімнати молодих і, *«оглянувши, що треба, закликали свашок і рідних»* [245, с. 23]. В разі, коли молода *«зберегла цноту до шлюбу»*, співали пісні, тематично пов'язані з червоною калиною, як наприклад, записана в ст. Челбаська пісня **«З гори та в долину по червону калину»**. Трирядковий наспів, цезурований в першому й другому мелорядках, звучить речитативно-формульними мелопоспівками, що точно або варіативно повторюються в амбітусі мажорних пента-, гекса- та гептахордів і в умовах унісонно-гетерофонічної фактури.

4.2.7. Пісні післявесільного етапу

Шість записаних «понеділкових» пісень об'єднує драматична тематика: гірке життя молодої невістки в чужій родині, її жаль за рідною домівкою й батьками.

«Ой ти, гаю, гаю» – лірична пісня кантиленного стилю, зафіксована в ст. Варениківська від двох жінок – Лошенко Т. П. (1924 р. н.) і Федини Г. І. (1923 р. н.). Зміст поетичного тексту з модельованою структурою (66)2 і дворядковою віршовою формою (АБ), відміченого наявністю строфічної анафори і ненаголошеного кінцевого складу, містить гірку відповідь сестри брату на його запитання в листі, чи звикла вона *«на чужбині жити»*. Елегійного характеру мелодія інтонується навколо двох ладових устоїв (з нижньосекундовим тимчасовим міноро-мажорним зміщенням): *g–F–g*, охоплюючи широкий діапазон і цезуруючись наприкінці монодичного першого рядка. Варіабельність четвертого ступеня зумовлюється дорійським гептахордом монодичного зачину, мінорним гексахордом каденційного звороту та ввідтоновістю цього четвертого ступеня в системі мажорного трихорду зі зміщеним на велику секунду вниз устоєм. Мірний ритм з моделлю (аа$_1$)(а$_2$а$_3$) лише частково збігається з моделлю музичної форми (аа$_1$)(bc), другий рядок якої викладений у стрічковій (паралельними терціями, октавами, унісонами) фактурі.

Записана в с. Кучугури від двох жінок – Топчій Н. А. (1908 р. н.) і Тетеріної Т. М. (1932 р. н.), – лірична кантиленна пісня **«Чом ти, береза, в печі не була?»** є старовинним музично-поетичним зразком, у якому йдеться про *«свекруху лиху»*, котра *«огонь залила»*, аби молода невістка *«без вечероньки спаточки лягла»*. Дворядкова, стисло викладена поетична строфа з ізосилабічною віршовою структурою (55)2 поєднується з музичною формою (АВ), заповненою мелопоспівками похідного контрасту (ab)(cc$_1$), що розбудовуються в системі двоярусного інтонування з тимчасовою нижньосекундовою міноромажорною зміною устоїв (*g–F–g*) і таких ладових структур, як мінорні тетратоніка (поспівка «а»), квінтакорд, пентахорд і біхорд з подвоєною в октаву кінцівкою (поспівки «с» і «с$_1$), мажорний трихорд із заповненою субквартою (поспівка «b»). Особливість інтонування старовинного весільного наспіву полягає в тому, що музична цезура, будучи «запізнілою», не співпадає з поетичною (наприкінці мелопоспівки «с»). У фактурі переважає стрічково-терцієвий і секстовий рух голосів.

Ще одна лірична «понеділкова» пісня кантиленного стилю **«Зеленая вишня з-під кореня вийшла»** (ст. Березанська), не будучи обрядовою, сюжетом (про важке звикання молодої жінки до життя в нерідній сім'ї, де вона *«за гіркою сльозою доріжки не бачить»*, про що розповідає подумки своїй матері) «прив'язана» до весільної тематики. Віршова структура (66)3, трирядкова побудова строфи (АББ), музична форма (AA_1A_1), в якій розробляється монопоспівковий матеріал, організований засобами ритмоформульності (модель музичного ритму (аа)($аа_1$), мінорні пентатоніка, гептахорд, гексахорд з октавною кінцівкою), стрічково-терцієва і підголосково-поліфонічна двоголоса фактура – такими аналітичними позиціями позначена ця лірична пісня.

Пісня з аналогічним, але стислішим поетичним текстом **«Як вийду й на гору»** (с. Приморське) приваблює щирим виявом сумних почуттів дочки, яка «посилає» в простір слова *«Вари, мати, вечеряти ще й на мою долю»*, і її матері, котра у «відповідь» гірко відгукується: *«А для тебе, дитя моє, нема чашки й ложки»*. Дуже красива у своїй простоті кантиленно-протяжлива мелодія, структурована чотирма цезурованими на головному устої мелопоспівками, відтворює поетичний текст з віршовою структурою (66)(446) і віршовою формою (АББ). Трирядкова музична будова (АВВ) складається з двох мелопоспівок точного і варіаційного повторення [(аа)(bb_1)2], які ритмічно організовані за аналогічною моделлю, а ладово – в системі мінорниіх звукорядів з одним ладовим центром (тетрахорд із субквартою і високою субсекундою в монодичному зачині, гексахорд і пентахорд у стрічково-терцієвому, з моментами триголосся, «ході»).

У поетичному тексті пісні речитативно-кантиленного протяжливого (з елементами голосіння) стилю **«З глибокого та й колодязя»** (ст. Вищестебліївська) *«молода Вєрочка»*, набираючи *«водиченьку»*, просить голубів *«сивесеньких»* полетіти на її *«стороньку»* і розповісти *«братікам ріднесеньким»* про її горе. Монопоспівковий текст, в трирядковій формі якого варіаційно розвивається одна мелопоспівка «а», охоплює амбітус мінорного, з натуральною субсекундою і варіативним четвертим ступенем, пентахорду. Через наявність неодноразово повторюваної збільшеної секунди, яка утворюється між четвертим підвищеним і третім ступенями, мелодія набуває рис, характерних для кримськотатарського мелосу, що вже спостерігалось в сирітській весільній пісні, записаній від тих самих виконавиць. Цезурована мелодія, позначена примхливими й мінливими ритмічними малюнками і вокалізацією чи не кожного віршового складу, поєднується з другим голосом в умовах стрічкового (паралельними унісонами, терціями і квінтами) та підголосково-поліфонічного багатоголосся.

Особливістю мелоінтонування кантиленно-речитативної пісні «понеділкового» дня **«Ой ненька й моя»** (ст. Стародерев'янківська), в якій оспівується тяжка доля молодиці, відданої за *«старого п'яниченьку»*, є дворядкова музична форма (АВ) з наскрізним розвитком чотирьох мелопоспівок продовженого розвитку [(ab)(cd)] і відповідною їй наскрізною моделлю музичного ритму, а також ладова двоярусність, що утворюється тимчасовою міноро-мажорною зміною устоїв. Наявність в пентахордових мінорних звукорядах варіабельного тону сьомого ступеня посилює настрій щемливої безнадійності. Вид двоголосої фактури, що починається після монодичної зачинної мелопоспівки (мінорний тетрахорд із субквартою), є мішаним (стрічковим і підголосково-поліфонічним з перевагою терцієвості).

Серед перезв'янських пісень – жартівливі **«Ой там на толчку, на базарі»**, **«І учора у куми, і сьогодні у куми»** (що розглядаються у підрозділі жартівливих пісень), а також речитативно-кантиленна пісня **«Торох, торох по дорозі»** (ст. Староджереліївська). В однокуплетному творі, поетичний текст якого складається із трирядкової строфи, міститься інформація про *«братика у дорозі»*, котрий *«не чує, що сестриця дома не ночує»*, і не знає, що до *«сестриці дороги немає»*. Трирядкова музична форма (AA_1A_2) розбудовуєть-

ся цезурованими на другому, першому та п'ятому ступенях мелопоспівками, що варіативно повторюються в умовах мажорного гексахорду і міксолідійського гептахорду (виявляючи варіативність другого, четвертого й шостого ступенів), а також підголосково-поліфонічної, з елементами гармонічного триголосся, двоголосої фактури.

Речитативно-формульна пісня **«Ой спасибо, та Галочка»** (ст. Рогівська) є однією з тих, які співають наприкінці весілля. Вона має такі стереотипні характеристики, притаманні весільним формульним приспівкам, як чотирирядкова музична форма ($AA_1A_2A_3$) з цезурованими монопоспівками і мелорядками, варіативна мелодико-ритмічна повторність мелопоспівок в амбітусі мажорних пента- і гексахордів, модель ритму, що співпадає зі схемою музичної форми.

Як відмічав П. Кирилов, від понеділка до суботи весільне частування продовжувалось почергово в хатах різних родичів, учасників і гостей весілля: у понеділок – у тестя, свекра, старшого дружки та *«підружого»*, у вівторок – в інших близьких і далеких родичів молодого й молодої, і так – *«поки не обійдуть усіх, хто гуляв на весіллі»* [245, с. 27]. В останній день (суботу або неділю) молоді йшли в гості до тестя на «покалачини», куди він скликав близьких рідних для завершення весілля.

4.2.8. Висновки

Розгляд 268 пісень традиційного старокозацького кубанського весілля передовсім засвідчив про їх позаобрядову збереженість на усій території історичної Чорноморії. Про це свідчить така географічна атрибуція цих пісень:

1. **Ц** (центральна частина Чорноморії) – запис 74-х пісень у 12-ти поселеннях: станиці Березанська, Іркліївська, Каневська, Медведівська, Переяславська, Платнирівська, Рогівська, Сергіївська, Стародерев'янківська, Челбаська, місто Коренівськ, хутір Левченка.
2. **Півд-Сх** (південно-східна частина) – запис 47-и пісень у 6-ти станицях: Васюринська, Дінська, Новотитарівська, Пластунівська, Старокорсунська, Старомишастівська.
3. **Півд-Зх** (південно-західна частина) – запис 40-а пісень в 7-и поселеннях: станиці Ахтанизівська, Вищестебліївська, Голубицька, Запорізька, Старотитарівська, селища Кучугури і Приморське.
4. **Півн-Сх** (північно-східна частина) – запис 34-х пісень у 6-ти станицях: Кисляківська, Крилівська, Кугоєйська, Кущівська, Новосергіївська, Шкуринська.
5. **Сх** (східна частина) – запис 31-ї пісні у 5-ти станицях: Калниболоцька, Незамаївська, Отаманська, Павлівська, Старолеушківська.
6. **Півд** (південна частина) – запис 30-ти пісень у 4-х станицях: Іванівська, Полтавська, Староджереліївська, Старонижчестебліївська.
7. **Півн** (північна частина) – запис 7-и пісень у 3-х поселеннях: на хуторі Жовті Копани, у селах Катеринівка і Шабельське.
8. **Півн-Зх** (північно-західна частина) – запис 4-х пісень в станиці Должанська.
9. **Зак** (Закубання, територія за межами Чорноморії) – запис 2-х пісень в станицях Троїцька (1) і Варениківська (1) Кримського району.

Отже, статистичний аналіз 268-и весільних пісень, записаних у 46-ти поселеннях дев'яти територіальних частин степової зони Краснодарського краю, показав, що найбільша їх кількість (73) збереглася в центральній частині історичної Чорноморії, зокрема в станицях Медведівська (16), Сергіївська (11), Рогівська (10), Березанська (10). «Багатими» на весільні пісні

виявилися південно-східна (47) і південно-західна (40) частини чорноморської території. Із окремих станиць «лідерами» по кількості весільного матеріалу є Медведівська (Ц, 16), Вищестебліївська (Півд-Зх, 15), Васюринська (Півд-Сх, 14), Старонижчестебліївська (Півд, 13), Сергіївська (Ц, 11), а також Кисляківська (Півн-Сх), Рогівська (Ц), Березанська (Ц), Староджереліївська (Півд), Калниболоцька (Сх) – по 10 весільно-пісенних зразків.

Музичний матеріал весільних пісень за мелодичною стилістикою поділяється на вісім пісенних блоків:

1) пісні речитативно-формульного стилю – 134 зразки;
2) пісні речитативно-кантиленного стилю – 54 зразки;
3) пісні речитативно-кантиленного протяжливого стилю – 32 зразки;
4) пісні кантиленного стилю – 24 зразки;
5) пісні кантиленно-речитативного стилю – 8 зразків;
6) пісні речитативно-кантиленного мелізматичного стилю – 8 зразків;
7) пісні кантиленно-протяжливого стилю – 7 зразків;
8) пісня моторно-танцювального стилю – 1 зразок.

Отже, половина весільних пісенних зразків належить до речитативно-формульного мелодичного стилю, і це свідчить про важливу роль їх варіативних, емоційно-бадьорих мелодій, які супроводжують основні ритуальні моменти весільного дійства, надаючи йому святкової піднесеності й радості, віри учасникам весілля у могутній зв'язок того, що відбувається, з минулим і майбутнім двох родоводів, котрі, поєднавшись через пару молодих, пісенною красою устеляють початок їх подружнього життя. Ритуальні пісні-наспіви даного блоку, у яких закарбувалися риси стародавньої загальнослов'янської весільнообрядової спільності, відноситься до **першого, формульно-обрядового пісенного типу** традиційного кубанського весілля. Тематика зразків цього типу пов'язана з величанням молодих, гуртовими жартівливими перепалками, різними моментами ритуальних дій. До **другого, драматичного пісенного типу** належать обрядові зразки кантиленного, кантиленно-протяжливого, речитативно-кантиленного (в тому числі протяжливого і мелізматичного) та кантиленно-речитативного мелодичних стилів У тематиці пісень цього типу виявляються ліричні почуття, сум, передчуття нещасливої жіночої долі. **Третій пісенний тип**, також пов'язаний з виявленням ліричних, а інколи і радісних емоцій, охоплює **необрядові пісні** зі шлюбною або навколошлюбною тематикою.

Традиційне чорноморське весілля складалось із трьох етапів: підготовчого, власне весільного та післявесільного. Кожний етап включав відповідні ритуальні дії і пов'язані з ними тематичні пісні магічного значення. За загальною тематикою, що складається із 29-ти ритуальних дій, а також за стильовими і кількісними ознаками 268 «поетапно» визначених і досліджених пісень розподіляються таким чином.

І. Пісні підготовчого етапу – 82 пісні, що охоплюють 10 ритуальних дій:

1) *сватання* – 6 пісень речитативно-формульного, кантиленного та речитативно-кантиленного стилів;
2) *заручини* – 2 пісні речитативно-формульного і речитативно-кантиленного протяжливого стилів;
3) *вінок* – 4 пісні речитативно-кантиленного стилю;
4) *гільце* – 4 пісні речитативно-кантиленного протяжливого та мелізматичного стилів;
5) *розплітання коси* – 2 пісні кантиленного стилю;
6) *запросини* – 19 пісень переважно речитативно-формульного (12), а також кантиленного, речитативно-кантиленного та кантиленно-протяжливого стилів;

7) *коровай* – 6 пісень речитативно-формульного (5) та речитативно-кантиленного стилів;
8) *сирітські пісні* – 13 пісень речитативно-кантиленного, зокрема мелізматичного, а також кантиленного стилів;
9) *після запросин* – 8 пісень переважно речитативно-формульного стилю;
10) *дівич-вечір* – 18 пісень, з яких 13 речитативно-формульних.

II. Пісні весільного етапу – 178 пісенних зразків, що «обслуговують» 16 ритуальних дій, а саме:

1) *молоду вбирають до вінчання* – 3 пісні речитативно-кантиленного і речитативно-формульного стилів;
2) *після вінчання ідуть до молодої* – 14 пісень, з яких 12 речитативно-формульних;
3) *після вінчання в домі молодої* – 2 речитативно-кантиленних пісні;
4) *після вінчання ідуть до молодого* – 7 пісень переважно речитативно-формульного стилю;
5) *весільне застілля у молодого* – 2 речитативно-формульних пісні;
6) *перепалки за весільним столом* – 15 речитативно-формульних пісень;
7) *приспівки до весільних танців* – одна речитативно-формульна пісня;
8) *чекають весільного «поїзда» молодого* – 2 пісні речитативно-кантиленного протяжливого і одна кантиленно-речитативного стилів;
9) *весільний «поїзд» приїжджає до молодої* – 13 речитативно-формульних і одна речитативно-кантиленна пісні;
10) *«викуп» молодої* – 7 речитативно-формульних і 6 речитативно-кантиленних пісень;
11) *подарунки* – одна пісня моторно-танцювального стилю;
12) *розподіл короваю* – 3 пісні речитативно-формульного стилю;
13) *ритуальна вечеря у молодої перед її від'їздом до молодого* – 43 пісні різних мелодичних стилів;
14) *молоду виряджають до молодого* – 39 пісень різних мелостилів;
15) *молоду везуть до молодого* – 4 пісні речитативно-формульного стилю;
16) *молоду привезли до молодого* – 12 пісень речитативно-формульного і 2 необрядових пісні кантиленного стилів.

III. Пісні післявесільного етапу – 8 пісень трьох ритуальних дій:

1) *«понеділкові» пісні* – 6 зразків кантиленного, кантиленно-протяжливого та речитативно-кантиленного мелодичних стилів;
2) *перезв'янська (весільної процесії) пісня* – один зразок речитативно-кантиленного мелодичного стилю;
3) *пісня-подяка наприкінці весілля* – один зразок речитативно-формульного мелодичного стилю.

Речитативно-формульні обрядові пісні-наспіви «обслуговують» усі етапи весілля. Найбільша їх кількість пов'язана з тематикою таких ритуальних моментів, як запросини (12) і дівич-вечір (13) (передвесільний етап); повернення до молодої після вінчання (12), перепалки за весільним столом (15), приїзд весільного «поїзда» до молодої (13), виряджання молодої до молодого (16) та її приїзд до хати нової родини (12) (головний весільний етап). Зміст пісень формульно-обрядового типу прямо (рідше) або опосередковано (частіше) пов'язаний з тематикою ритуальних дій, яка конкретизується безліччю вербальних текстів. Спільним для усіх зразків є бадьорий, світлий, емоційно-піднесений характер звучання їх мелодій, які Ф. Рубцов назвав «святковими» [520, с. 45], а А. Іваницький

«емблемними» [215, с. 60]. Речитативно-формульні музично-поетичні наспіви, виконуючи ритуальну функцію шляхом консеквентного (в послідовності обрядових актів) або інтерферентного (через «накладання» одного варіативного або трансформованого мелозразка на різносемантичні вербальні тексти) виявлення загального політематичного змісту магічного значення, утворюють масштабну й динамічну систему, елементами якої є локальні меломоделі, що презентують мономелодичну весільну традицію дифузного типу. Звуковисотна і силаборитмічна організація генетично й композиційно споріднених локальних меломоделей цієї системи здійснюється на базі декількох амбітусних версій – тетра-, пента-, гекса-, гепта- та октахордових – і в умовах активних варіативних або трансформаційних ритмоінтонаційних змін, що відбуваються в кожному окремому локальному наспіві. Октахордова основа мелоорганізації є найменш типовою і спостерігається лише у трьох пісенних зразках: **«Ой прнїхав та й Ванічка з поля»**, голубицький варіант наспіву **«Ой де наша весільная мати?»** та коренівський зразок наспіву **«Братіку, не лякайся»** (з міксолідійською звукорядовою октахордовою основою). Найтиповішою є пентахордова основа мелодій, звукоряди яких розширюються через вживання додаткових субквартових, субсекундових або субтерцієвих тонів, іноді усіх трьох тонів заповненої субкварти (останнє характерно для наспівів станиць Васюринська і Старонижчестебліївська). Значна кількість мелодій має пентахордову основу з елементами гексахордовості; звук шостого ступеня в таких мелодіях не є опорним, а лише додатковим при оспівуванні опорного тону п'ятого ступеня (наприклад, пластунівський варіант коровайного наспіву **«Свашка-неліпашка»** або іванівський наспів **«А в садочку дуб зелененький»**, в якому варіативним є субсекундовий звук). Широковживаним є гексахордовий звукоряд, самодостатність якого виявляється лише у поодиноких випадках використання додаткових субзвуків (ст. Пластунівська, Рогівська, Старонижчестебліївська). Наспіви з тетрахордовою звукорядовою основою зазвичай фіксувалися у монодичному звучанні (ст. Новотитарівська, Старокорсунська); ті ж, що були записані у гуртовому виконанні, мають такі додаткові ознаки розширення мелодичного амбітусу, як використання елементів пентахордовості і навіть гексахордовості (**«Вилітають крещенськнє морози»** – ст. Каневська), субквартових, субтерцієвих та субсекундових звуків (зокрема у послідовному їх русі), також верхньооктавних тонів у вигляді кінцевого «гукання» (чотири пісні, записані в ст. Калниболоцька). Приклади наспівів з гептахордовою звукорядовою основою (частіше міксолідійською, рідше натуральною) поділяються на такі, в яких «гептахордовість» є домінуючою (наприклад, медведівський наспів **«Ой вийди, матінко, проти нас»**, коренівський – **«Чого, свати, та й наїхали?»**, кугоєйський – **«Як ізвила Манічка віночок»**) або епізодичною (приміром, **«Я до тебе, матінко, йду»** – ст. Платнирівська, **«Ой тиха, моя вечорина тиха»** – с. Шабельське, **«Як топила, та й топитимеш»** – ст. Староджереліївська).

Локальні меломоделі обрядово-формульних весільних наспівів виявляються надзвичайно зручними для варіювання, характер якого зумовлений не лише змістом і структурованістю віршових текстів, а й індивідуальним підходом представниць певного локального середовища до їх вільної інтерпретації на базі типових моделей-інваріантів. Властивості інтонаційно-ритмічної будови цих наспівів у 1934 р. описав Ф. Колесса, зазначивши, що їх мелодія «розтяжима і дається пристосувати до імпровізації у формі нерівномірних строф-тирад з більшим чи меншим числом віршів» [259, с. 378].

Мелоструктурні характеристики речитативно-формульних наспівів визначаються наявністю в їхніх мелопоспівках остинатних елементів у вигляді монодичної (зазвичай) мелопоспівки зачину (формули-зачину), а також ритмо-інтонаційних зворотів «ходу», які точно, варіативно або трансформовано повторюються (утворюючи певний тип мелорозвит-

ку), та каденційних зворотів з помірним або стрибкоподібним спаданнями в кінцевий тон. За мелоструктурними характеристиками увесь фонд речитативно-формульних наспівів поділений на мелотипи близької і відносно близької спорідненості та мелотипи трансформовані. До мелотипів близької й відносно близької спорідненості належать:

1) наспіви з формульною зачинною мелопоспівкою, цезурованою на другому ступені, і каденційними формульними зворотами з помірним (18 зразків), стрибкоподібним (35) або комбінованим (22) спаданням в опорний кінцевий тон;
2) наспіви з формульною зачинною мелопоспівкою, цезурованою на першому ступені (іноді з субквартою), і каденційними формульними зворотами з помірним (22 зразки), стрибкоподібним (17) або комбінованим (4) спаданням в опорний кінцевий тон;
3) наспіви з трансформованими мелорядками (16 зразків).

Отже, найчисленнішими є пісенні зразки першої групи (75), головними ознаками будови яких є:

1) цезурована на другому ступені перша зачинна мелопоспівка (усі зразки);
2) каденційні звороти з помірним, стрибкоподібним (квартовим або квінтовим) та комбінованим спаданнями в опорний кінцевий тон;
3) музична форма мелострофи, яка складається:
   а) з двох мелорядків (45 зразків) з ізометричними структурами (аа)(аа), де «а» – умовне кодування кожної мелопоспівки в системі ритмоінтонаційної поспівкової комбінаторики (4 твори, зокрема **«Чого, свати, та й наїхали?»** – м. Коренівськ, **«Ой чи ти ж, дружко, не бачиш?»** – ст. Березанська), та (ааа)(ааа) (**«Поприймайте й од нас»** – ст. Васюринська) або гетерометричними (аа)(ааа) (**«Чого, свати, та й наїхали?»** – ст. Старонижчестебліївська) і (ааа)(аа) (39 зразків, наприклад: **«Свашка-неліпашка»** – ст. Пластунівська, **«Брала Вєра льон»** – ст. Вищестебліївська, **«Схилилася вишня»** – ст. Дінська, **«Ішли ми лугами»** – ст. Кисляківська);
   б) з трьох мелорядків (22 зразки) зі структурами ізометричною (аа)(аа)(аа) (**«Свашка-неліпашка»** – ст. Кущівська, **«Я до тебе, матінко, йду»** – ст. Платнирівська) та гетерометричними (аа)(ааа)(аа) (**«Пусти свати в хату»** – ст. Рогівська, **«А в неділю рано-раненько»** – ст. Вищестебліївська) і (ааа)(аа)(аа) (18 зразків, зокрема: **«А в садочку дуб зелененький»** – ст. Іванівська, **«Братіку, не лякайся»** – м. Коренівськ, **«Ой казали, свати багаті»** – ст. Стародерев'янківська, **«Вигрібай, мати, жар, жар»** – ст. Старонижчестебліївська);
   в) з чотирьох мелорядків (6 зразків) зі структурами ізометричною (аа)(аа)(аа)(аа) (**«Защебетав соловейко»** – ст. Ахтанизівська) і гетерометричною (ааа)(аа)(аа)(аа) (5 зразків, приміром: **«Староста ти старесенький»** – с. Приморське, **«Братіку, не лякайся»** – ст. Медведівська);
   г) з п'яти мелорядків з гетерометричною структурою (ааа)(аа)(аа)(аа)(аа) (**«Староста старесенький»** – ст. Пластунівська, **«Ой уже ж ми та й пили, їли»** – ст. Сергіївська).
4) Відсутність або наявність цезурування (окрім цезур перших, зачинних мелопоспівок) у мелострофах:
   а) відсутність цезурування у мелострофах 39 зразків (**«Не пізнала мати»** – ст. Старомишастівська, **«Ой на хаті зілля»** – ст. Кущівська, **«А в нас горох немолочений»** – ст. Новотитарівська, **«Топи, мати, хату...»** – ст. Полтавська);

б) цезурування у дворядковій мелострофі (ааа)(аа), коли цезуруються: перший мелорядок (6 зразків, наприклад: **«Ой Наташу мати родила»** – ст. Пластунівська, **«Під хатою вишня»** – ст. Нижчестебліївська), кожна мелопоспівка першого мелорядка (**«Ой староста, ви, старесенький»** і **«Серденько миленький»** – ст. Ахтанизівська), кожна поспівка мелострофи (7 зразків, наприклад: **«Брязнули ложки»** і **«Дружечки, ви паняночки»** – ст. Рогівська);

в) цезурування у трирядкових мелострофах типу (аа)(аа)(аа) (**«Пусти свати в хату»** – ст. Рогівська), а також (ааа)(аа)(аа), де каденційно цезуруються: перший мелорядок (**«А в садочку дуб зелененький»** і **«Ой люди-вороги»** – ст. Іванівська), другий мелорядок (наприклад: **«А в нашого свата»**, **«Дружечки, ви паняночки»**, **«Тобі, мати, не журитися»** – ст. Медведівська), кожна поспівка першого і (каденційно) другого мелорядків (**«Низом, бояри, низом»** – ст. Ахтанизівська, **«Ой матінко моя»** – ст. Пластунівська), кожна поспівка першого і перша поспівка третього мелорядків (**«Ой матенько-ютко»** – ст. Старотитарівська) або друга поспівка першого й перша поспівка другого мелорядків (**«Ой казали, свати багаті»** – ст. Стародерев'янківська) (у двох останніх – розходження музичної цезури з віршовою);

г) цезурування у чотирирядкових мелострофах типу (аа)(аа)(аа)(аа), де цезурується кожний мелорядок (**«Защебетав соловейко»** – ст. Ахтанизівська), а також типу (ааа)(аа)(аа)(аа), де цезуруються: кожна поспівка (**«Староста ти старесенький»** – ст. Ахтанизівська), кожна поспівка першого і (каденційно) другого мелорядків (**«Ми місяця не видаємо»** – ст. Рогівська), третій мелорядок (**«Братіку, не лякайся»** – ст. Медведівська), перший і другий (**«Обмітайте двори»** – ст. Старонижчестебліївська), другий і третій (**«Прилетіла перепелочка»** – ст. Переяслівська) мелорядки;

д) цезурування у п'ятирядковій мелострофі (ааа)(аа)(аа)(аа)(аа), де каденційно цезуруються другий-п'ятий мелорядки (**«Староста старесенькнй»** – ст. Пластунівська, **«Ой уже ж ми та й пили, їли»** – ст. Сергіївська).

Головними ознаками будови пісенних зразків (43) другої групи є:

1. Цезурована на першому ступені зачинна мелопоспівка (усі зразки).
2. Каденційні звороти зі стрибковим (квартовим, іноді квінтовим) (21 зразок), помірним (17) або комбінованим (5) спаданнями в опорні кінцеві тони.
3. Музична форма мелострофи, яка складається:

а) з двох мелорядків (14 зразків) зі структурами ізометричною (аа)(аа) (12 зразків, зокрема **«Розкотітеся, кислиці»** – ст. Сергіївська, **«Дружко же коровай крає»** – ст. Березанська) та гетерометричною (ааа)(аа) (**«Шо то й за ворона?»** – ст. Старокорсунська, **«Ви дружечки, ви паняночки»** – ст. Васюринська);

б) з трьох мелорядків (7 зразків) зі структурами ізометричною (аа)(аа)(аа) (6 зразків, зокрема: **«Рости, сосна, вгору»** – ст. Медведівська, **«З гори та в долину»** – ст. Челбаська) та гетерометричною (аа)(ааа) (**«Прибирайся, матєнко»** – ст. Челбаська);

в) з чотирьох мелорядків з ізометричним двосегментним структуруванням (17, наприклад: **«Ой котилось сонечко»**, **«Ой спасибо, та Галочка»** – ст. Рогівська);

г) із шести мелорядків з ізометричною двосегментною структурністю (4 зразки, наприклад: **«Собірайся, Галочка»** і **«Виїжала Галочка со двора»** – ст. Кущівська);

д) із семи мелорядків з ізометричною двосегментною структурністю (старомишастівський наспів **«Місяць, дорогу просвіти»**).

4. Відсутність або наявність цезурування (окрім цезурованої першої, зачинної мелопоспівки) у мелострофах:
   а) нецезурована мелострофа (11 зразків, з-поміж яких 6 монодичних – ст. Новотитарівська, 2 монодичних – ст. Старокорсунська);
   б) цезурування у дворядковій мелострофі (аа)(аа): цезурується кожна поспівка (**«Розкотітеся, кислиці»** – ст. Рогівська, 2 варіанти **«Ой де наша весільная мати?»** – ст. Кисляківська) або (каденційно) мелорядок (**«А ми все йдем та йдем»** – ст. Медведівська);
   в) цезурування у трирядковій мелострофі: цезуруються кожна поспівка мелострофи (**«Вийди, вийди, матінко»** – ст. Ахтанизівська), перший-другий мелорядки (**«З гори та в долину»** – ст. Челбаська), кожний мелорядок і перша поспівка третього мелорядка (**«Рости, сосна, вгору»** – ст. Медведівська), перші поспівки мелорядків (розходження з віршовим цензуруванням: **«Ой казала та й Наташа»** – ст. Бережанська, **«Прибирайся, матєнка»** – ст. Челбаська, **«Вийди, матєнко, против нас»** – ст. Вищестебліївська);
   г) цезурування у чотирирядковій мелострофі, при якому цезуруються: поспівки другого й третього мелорядків (**«Ой казала Танічка»** та **«Ішли дружечки»** – ст. Старокорсунська), поспівки першого й другого та перші поспівки третього й четвертого мелорядків (**«Закувала зозуленька»** і **«По дорозі, по дорозі»** – с. Приморське), поспівки першого й другого і перша поспівка третього мелорядків (**«Ой скрикнув орел в саду»** – ст. Вищестебліївська, **«Ой чогось та й Галюша вінчалась»** – ст. Сергіївська), перші поспівки другого-четвертого (**«Вітер ворота хитає»** – ст. Вищестебліївська) та третього й четвертого (**«Ой ви, сусіди-вороги»** – ст. Медведівська) мелорядків (в обох останніх наспівах музичні цезури не збігаються з віршовими), перші поспівки третього й четвертого та друга поспівка другого мелорядків (**«По дорозі, по дорозі»** – ст. Старотитарівська), перша поспівка другого і друга поспівка третього мелорядків (**«Ой вийди, матінко»** – ст. Медведівська), перші поспівки другого й третього мелодрядків, через що музичні цезури не збігаються з віршовими (7 зразків, серед яких **«Ой по полю, полю»** і **«Ой казала Нінушечка»** – ст. Кисляківська, **«Ой вінчалась та й Наташа»** – ст. Пластунівська);
   д) цезурування у шестирядковій мелострофі: перших поспівок усіх мелорядків (**«Зеленая капустина»** – ст. Вищестебліївська) і першого-п'ятого (**«Собірайся, Галочка»** і **«Виїжала Галочка со двора»** – ст. Кущівська), через що не збігаються музичні цезури з віршовими; кожної поспівки першого-третього, першої поспівки четвертого та другої поспівки п'ятого мелорядків (**«Ішли дружечки рядочком»** – ст. Кугоєйська);
   е) цезурування у семирядковій мелострофі перших поспівок першого-шостого мелорядків (не збігаються текстові цезури) (**«Місяць, дорогу просвіти»** – ст. Старомишастівська).

Шістнадцять трансформованих пісенних зразків систематизовано за типовими і особливими (трансформаційними) ознаками:

1. Наспів **«Ой де наша весільная мати?»** (ст. Голубицька), що складається з двох двосегментних нецезурованих мелорядків, має типовий монозачин з помірним спа-

данням в опорний тон, рух переважно однаковими короткими тривалостями, інтонаційну спорідненість зі зразками аналогічної тематики. Нетиповим є завершуюче кадансування через поступовий рух у верхній кінцевий опорний тон (при протилежному русі другого голосу в кінцевий тон октавою нижче).

2. Три твори – **«Та й не гуляла»** (ст. Незамаївська), **«Сіючи, посіваючи»** (ст. Крилівська) та **«Вилітають крещенськиє морози»** (ст. Каневська) – знаходяться у віддаленій спорідненості, мають типові ознаки у вигляді стереотипних каденційних зворотів, оліготонічного мажорного (тетрахордового із заповненою субквартою) звукоряду та ознаки трансформованості, що виявляються в музичній формі (відповідно, однорядкових три- і двосегментних та у трирядковій із односегментних рядків), інтонаційно оновлених зачинах та ритмічній винахідливості першого зразка.
3. Два наспіви, записані від тріо сестер із ст. Кугоєйська – **«Брязнули ключики на кілочку»** та **«Під хатою вишня»**, – знаходяться у близькій спорідненості, мають стереотипні монозачини та завершальний каденційний зворот (перший зразок), але особливий тип розвитку – інтонаційно й ритмічно статичний, з опорою на квінтову вертикаль (першого-п'ятого ступенів), вузькоамбітусний звукоряд верхнього голосу.
4. Чотири наспіви – **«Свашка-неліпашка»** [(ааа)(аа)], **«Тише, бояри, сідайте»** [(ааа)(аа)], **«Ой матєнко-ютко»** [(ааа)(аа)(аа)], **«Открий, мама, віконце»** [(аа)(аа)(аа) і (аа)(аа)] із ст. Калниболоцька, – що знаходяться у близькій спорідненості і мають типове цезурування монозачину на другому ступені, індивідуалізовані фактурно (гетерофонічне двоголосся з опорою на остинатно-гармонічного типу лінію другого голосу), а також прийомами розвитку (в межах оліготонічного тетрахорду), в коло яких входять: повторювання низхідних помірних каденційних зворотів (ізогармонічний прийом), окремих субпоспівок (прийом так званої ізомелії), ритмічних малюнків (прийом панізоритмії), а також виконавський прийом закінчення мелострофи верхньооктавним «гуканням».
5. **«Як ізвила Манічка віночок»** (ст. Кугоєйська), **«Як топила, та й топитимеш»** (ст. Староджереліївська), **«Із-за гор, гори»** (ст. Васюринська) – пісенні зразки, які належать до трансформованих мелотипів по відношенню один до одного. Їх типові ознаки виявляються у каденційних зворотах (з квартовим або помірним спаданнями у кінцевий тон) і характері розвитку у вигляді точної або варіативної поспівкової повторності, а трансформаційні ознаки – через варіаційні та оновлені інтонаційно-ритмічні зміни, що відбуваються у мелопоспівках (передовсім у монозачинних), а також через формотворчі й ладові особливості. Що стосується музичної форми, то вона є нецезурованою трирядковою (з односегментною організацією мелорядків) (ст. Кугоєйська), дворядковою (з каденційним цезуруванням третіх сегментів, які є рефреновими мелопоспівками зі словами *«та рано, рано»* і *«та ранесенько»*) (ст. Васюринська); обидва мелорядки (ст. Староджереліївська) цезуруються шляхом модуляційно-плагального кадансування.
6. **«Ой приїхав та й Ванічка з поля»** (с. Катеринівка) – п'ятикуплетна пісня, що має і типові ознаки (квартово-низхідне кадансування, варіативно-повторний тип розвитку, опора на акцентований звук або квінтакорд першого ступеня), і особливі (самостійний монозачин, мажорний октахорд з варіабельним сьомим ступенем).
7. Пісня **«Ой тиха моя вечорина, тиха»** (с. Шабельське), побудована на типових прийомах монопоспівкової комбінаторики з опорою переважно на перший ступінь кадансованих мелопоспівок, має особливості формотворчі (гетерометрична мело-

строфа з одно-, трисегментною організацією мелорядків) та фактурні (наявність у підголосково-поліфонічному двоголоссі класичних прийомів затримання дисонуючих секунди й кварти з наступним їх «правильним» розв'язанням).

8. Чотирикуплетна пісня **«Чого, свати, та й наїхали?»** (х. Жовті Копани) єдиний з речитативно-формульних пісень і наспівів зразок мінорного нахилу з відповідним характером мелоінтонування, що містить елементи суму. Нетиповими є і прийоми цезурування кожного з трьох сегментів однорядкової мелострофи: відповідно, на третьому, четвертому разом із сьомим (знизу) та першому ступенях.

Весільно-обрядові пісенні зразки **драматичного типу** за мелодичною стилістикою диференціюються на речитативно-кантиленні, речитативно-кантиленні протяжливі, речитативно-кантиленні мелізматичні, кантиленні та кантиленно-протяжливі. Речитативно-кантиленні пісні є найближчими до речитативно-формульних, відрізняючись від них тематикою, більшою вокалізацією окремих віршових складів, напруженішим характером експресії, примхлівішою ритмікою. Близька спорідненість з речитативно-формульними піснями-наспівами з типовими ознаками будови і мелоінтонування притаманна тим речитативно-кантиленним зразкам, котрі є однокуплетними (інколи і багатокуплетними), дво-, трирядковими за формою, мажорноладовими, базуються переважно на пентахордовій звукорядовій основі тощо, але індивідуалізовані на виконавському рівні; останнє пов'язується з посиленою вокалізацією більшості складів віршових текстів. До таких пісенних зразків належать: **«Ой їхали боярочки»** (ст. Шкуринська), **«Ой новая гребельочка»** (ст. Каневська), **«А я літа не гуляла»** (ст. Вищестебліївська), декілька локальних, одного мелотипу, варіантів наспіву **«Не стій, зятю, за плечима»**, а також **«Слухайте, дружечки»** і **«Та й уже вечер вечеріє»** (ст. Васюринська), **«Кидай у піч тріски»** (ст. Староджереліївська). Пісні, що знаходяться у віддаленій спорідненості з типовими речитативно-формульними, наближені до цих останніх з боку формотворення (переважно дво-, трирядкового) і частково мелотворення за ознаками речитативного стилю. Але коли речитативно-формульні мелодії передають специфіку і структуру піднесеної декламаційної побутової або напівпобутової мови, то речитативно-кантиленні пісні відтворюють лексику народнопоетичної мови з характерними для неї такими художньо-стильовими прийомами, як епітети, метафори, психологічні паралелізми, пестливі лексеми, а також традиційними образами (сонце, місяць, зорі, береза, дуб, вишенька, барвінок, горіх і т. ін.). Звідси значна мелодизація речитативного контуру мелодії через розспівування (інколи дуже інтенсивне) віршових складів, завдяки чому в межах неширокого амбітусу (переважно пентахордового) утворюється організована примхливою ритмікою мелодична лінія (мажорного або мінорного нахилів) своєрідного речитативно-кантиленного стилю. Зразками пісень цього стилю, віддалено споріднених з речитативно-формульними, є: пісня **«Розкотітеся, коліща»** (ст. Васюринська) з розспіваною майже на кожному віршовому складі мажорною мелодією; споріднена з речитативно-формульною піснею **«Ой тиха, моя вечорина тиха»**, але більш «вокалізована» пісня **«Ой на хаті зілля»** (с. Шабельське); мажорного нахилу з інтенсивним розспівуванням майже кожного віршового складу (в амбітусі квінти) пісня **«Ой брат, ти, брат»** (ст. Васюринська); чотири локальних варіанти пісні **«Од батенька та й на одіході»**, які, належачи до одного мелотипу відносно близької спорідненості, мають двоярусне інтонування з тимчасовим великосекундовим зміщенням устоїв (*g–F–g*) (з них найбільш «вокалізованою» є старотитарівська пісня); мажорного нахилу твір **«Ой ти, клину»** (ст. Іркліївська), в якому мелодизація речитативу здійснюється через оспівування (в межах гексахорду) низхідних інтонацій, схильних до опори на квінтакордове співзвуччя першого ступеня.

Речитативно-кантиленні пісні із самостійними мелотипами вирізняються індивідуалізованим мелоінтонуванням, яке виявляється різними засобами, а саме:

а) посиленням інтонаційної виразності мелодики через «занурення» в колорит звукорядів мінорного нахилу і неширокого амбітусу з метою створення узагальненого настрою сумної зосередженості: чотири пісні одного мелотипу близької спорідненості, записані від дуету жінок із ст. Старолеушківська, – **«Ой на горі дуб та береза»**, **«От батенька та й на одіході»**, **«Де ж ти, доню, убираєшся?»**, **«Звила собі Галюня віночок»**; монодичний і багатоголосий варіанти пісні **«На вгороді та й вишенька»**, **«Де ж ти, доню, собірається?»** (ст. Кисляківська); **«Та як оддавала мати дочку»** (ст. Іркліївська); **«Ой ходила та й Валєчка»**, позначена реліктовою плагальністю (ст. Калниболоцька);

б) мелодизацією речитативного наспіву мажорного (або мажоро-мінорного) нахилу через внесення елементів ліричної пісенності (**«Нам сьогодні дивен-вечір»** – ст. Павлівська, **«Ой на горі жито»** – ст. Кугоєйська, пісні одного мелотипу близької спорідненості **«Як піду я й не берегом-лугом»** та **«Сплила собі Наточка віночок»** – ст. Отаманська, **«Ой клин було чим не дерево»** – ст. Незамаївська, **«Де ж ти, доню, собірається?»** – х. Жовті Копани);

в) імпровізаційною свободою інтонування, яка виявляє себе в одноосібному співі через вільне варіювання субпоспівок, мелопоспівок й ритму, а також куплетно-варіаційне формотворення: **«Нема спасибі за дружку»** (Слєпченко Н. М. із ст. Староджереліївська);

г) варіативно-повторним типом розвитку спільної для декількох творів меломоделі з неодноразовим зміщенням ладових устоїв – кварто-терцієвим (**«Сплела собі Галочка віночок»** – м. Коренівськ і ст. Должанська, **«За хатою, за свєтлицею»** – м. Коренівськ і ст. Старомишастівська) та великосекундовим (**«Сплела собі Галочка віночок»** – ст. Сергіївська, **«Чого, ненько, ходиш потихеньку?»** – станиці Старомишастівська і Сергіївська).

У піснях речитативно-кантиленного протяжливого стилю нерозвиненість мелодичної лінії компенсується посиленням кантиленного елементу через помірне або «фіоритурне» розспівування віршових складів інтонаційними зворотами-«мережанками» (вислів традиційних кобзарів), що складаються із прохідних і додаткових звуків. Характерною особливістю потужно вокалізованих складів є хвилеподібний рух навколо відносно стійкого тону, який (рух) закінчується, зазвичай, низхідним падінням у стійкий кінцевий тон. Вокалізація складів має і функціональне призначення, виконуючи роль своєрідного quasi-голосіння і тим самим надаючи співу глибокого пароксизму туги й суму. Серед пісень з мінливою мелодикою «співучого» речитативу, що наближений до голосіння, є справжні шедеври, зокрема: монодична **«Вставай, ой ненько моя»** (м. Коренівськ, Назаревська Г. П.); дві сирітських пісні одного мелотипу віддаленої спорідненості (ст. Кисляківська, Кугоєйська); три пісні відносно близької спорідненості (**«Де ж ти, доню, убираєшся?»**, **«Ой там гора кременистая»**, **«Як ізвила Надюша віночок»** із ст. Старотитарівська); три твори віддаленого споріднення «на тему» **«Де ж ти, доню, собираєся?»** з повним «вичерпуванням» тонів мінорних гептахордів (ст. Ахтанизівська, Челбаська) і октахордів (ст. Должанська); чотири різнотематичних пісні відносно близької спорідненості, записані від одних і тих самих виконавиць, – **«Ой там гора крем'яннстая»**, **«Та ой, ненько, ненько»**, **«Ой жаль мєнє хорошого двору»**, **«З глибокого колодязя»** (ст. Вищестебліївська). Серед пісень з «фіоритурним» розспівуванням віршових складів – три мінорних (пісня-шедевр **«Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя»** – ст. Староджереліївська, **«Та й ходила та й**

Манюшка» – ст. Васюринська, **«У батенька же та й на одіході»** – ст. Дінська) та дві мажорні (однотематичні, вишукано інтоновані в рубатній ритміці, в межах міксолідійських гепта- і пентахордів пісні **«Ой мій батиньку»** із ст. Троїцька і **«Мій братіку же»** із ст. Васюринська).

Якщо у «фіоритурних» піснях мажорного нахилу напруга експресії знижена (у порівнянні з піснями типу голосіння), то в мажорних зразках з помірною вокалізацією віршових складів вона поступається місцем настрою заспокійливої зосередженості. Прикладами таких пісень є: різнотематичні, одного мелотипу близької спорідненості **«Куда, дитя, одіваєся?»** і **«Од батенька та й на одіході»** (ст. Пластунівська); монодична **«Котилася та й ясна зоря»** (ст. Старонижчестебліївська), позначена імпровізаційною ритмоінтонаційною і формотворчою свободою; тієї самої тематики, але іншого мелотипу пісня **«Котилася ой ясна зорька»** (ст. Старомишастівська), яка є рідкісною в ладовому відношенні, оскільки від третього такту її мелодія модулює із мінорного пентахорду в однойменний міксолідійський октахорд: *g–G*.

У кількох піснях мінорного нахилу вокалізація віршових складів пов'язується з тематикою «прощання» і відповідним внесенням у мелодику елементів пісенної лірики: **«Ой прощай, ой подруженька»** (ст. Павлівська, Рогівська, Старомишастівська), чотири пісні одного близькоспорідненого типу –**«Спродай і спродай, мій батиніку»**, **«Оце ж тобі, ненька моя»**, **«Ой загули голубоніки»**, **«Ой ходила та й Олічка»** (ст. Незамаївська).

Дев'ять пісень речитативно-кантиленного мелізматичного стилю – рідкісні зразки, що презентують імпровізаторський дар і вишукану виконавську майстерність Корчиної Л. М. (ст. Медведівська) і Слєпченко Н. М. (ст. Староджереліївська). Із семи пісень, записаних у ст. Медведівська, п'ять демонструють сольно-імпровізаторську техніку Л. Корчиної і дві – її роль «заводчиці» у гуртовому співі. Усі ці пісні належать до одного мелотипу відносно близької спорідненості, але в кожній з них мелодичні контури (особливо в перших мелорядках), розчиняючись у «потоці» імпровізаційної стихії, зазнають суттєвих змін, що конкретизуються інтенсивною інтонаційно-ритмічною варіативністю у вигляді прохідних, додаткових, затриманих, форшлагових або форшлагоподібних звуків. Стабільна цезурованість мелорядків пояснюється дивовижною винахідливістю співачки у «створюванні» безлічі ритмічних малюнків, в умовах комбінаторної послідовності яких в амбітусі пентахорду, гексахорду або міксолідійського гептахорду (в піснях мінорного нахилу – еолійського гептахорду) вибудовується вишукана монодична лініарність, що кадансує у стійкий опорний тон. Залежно від кількості куплетів виявляється і майстерність співачки у формотворенні композиції пісні. Так, п'ятирядкова побудова однокуплетної пісні **«Піду в церкву Богу помолюся»** спрямовує виконавицю на варіативно-повторний принцип формування п'яти мелорядків. Трикуплетні пісні **«Сплила собі Маруся віночок»** і **«За хатою, за світлицію»** та шестикуплетні **«Ой у полі, у широкому»** і **«Та й ходила та й нєвєста Маруся»** – це вокальні шедеври Л. Корчиної, в яких вона, інтуїтивно відчуваючи структурні, семантичні та емоційні «вимоги» поетичних текстів, а також власний стан душі, творить неповторний і мінливий імпровізаційний процес ритмоінтонаційної енергії, зумовлений її природним талантом і творчим досвідом. У багатоголосих піснях – **«Куда, дитя, собираїся?»** і **«Чого, ненько, ходиш потихеньку?»** – співачка має можливість для вільної імпровізації лише у монодичній зачинній мелопоспівці, в «ході» підкоряючись вимогам гуртового співу, через що ознаки мелізматичного стилю дещо втрачаються.

Співачка Н. Слєпченко із ст. Староджереліївська є представницею речитативно-кантиленного мелізматичного стилю іншого локального середовища і досить вільно виявляє свою яскраву творчу індивідуальність не в одноосібному, а гуртовому співі (у жіночому

дуеті або тріо). В її імпровізаційній манері мелоінтонування поєднуються два технічних прийоми мелізматичного «мережання» мелодичного контуру твору: фіоритурне спадання в опорний кінцевий тон як ефектний засіб «презентації» монодичної мелопоспівки зачинного предикту та трелеподібне й мордентоподібне прикрашання звуків мелодії як засіб лініарного розвитку мелопоспівок двоголосого «ходу». При цьому другий голос підтримує орнаментально й кантиленно розвинену речитативно-кантиленну мелолінію верхнього голосу в терцієвому і непрямому сполученні. Яскравими прикладами індивідуального локального пісенного стилю Н. Слєпченко є куплетно-варіаційна пісня **«Ой під хатою, під свєтлицею»**, а також семикуплетна пісня **«Ой казав сухий та й берестонько»** (із фрагментарним використанням елементів куплетної варіаційності). Ладовою основою обох пісенних зразків є звукоряд міксолідійського і натурального мажорного гептахордів із субсекундою.

Пісні кантиленного мелодичного стилю характеризують такі спільні ознаки, як переважно мінорний колорит, широка або відносно широка кантиленна лініарність, подібна до мелоінтонування ліричних пісень родинно-побутового циклу, три- або дворядкова форма мелострофи, віршові тексти, конкретно або опосередковано (метафорично) пов'язані з обрядовими діями. Певної індивідуалізації кантиленним пісням надає характер мелодики, функціонально зумовлений семантикою віршового тексту. Звідси відповідний розподіл пісень на:

а) лірико-драматичні: пісні ритуальної вечері, вечері у молодої, дівич-вечора та «понеділкового» дня, серед яких **«Ой батенько мій ріднесенький»** і **«Куда, дитя, собираєся?»** (ст. Новосергіївська), що мають тимчасову великосекундову ладову змінність (*g–F–g*) і близькі мелотипи, **«В суботу раненько»** (ст. Стародерев'янківська) і **«А в неділю рано»** (ст. Каневська) – одну тематику і споріднені мелотипи, **«А у нашій та й Танюші»** (ст. Березанська) і **«Ой ненько моя»** (ст. Стародерев'янківська.) – близьку тематику, пов'язану з текстовим ключовим словом «привикай»; пісні самостійних мелотипів позначені «елегійним» мелоінтонуванням;

б) пісні світлого ліричного настрою, з-поміж яких три мажорного нахилу, і одного мелотипу близької спорідненості, що звучать під час проводів молодої: **«Ой у батька та й на отході»** , **«Куди, доню, собіраїся?»**, **«Ой ізвила Олічка віночок»** (ст. Крилівська), а також **«Тихо, тихо Дунай воду несе»** (ст. Новосергіївська), яку співають під час розплітання коси молодої;

в) тужливі пісні з відносно розвиненими сюжетами напівпобутового змісту, які співають під час сватання (**«Та й зійшов дождічок»** – ст. Незамаївська, **«Ой прийшов він, прийшов»** – ст. Запорізька), приїзду молодої до свекрухи (**«Заіржали конеченьки в зеленом овсі»** – ст. Павлівська, **«Ой журавко, журавко»** – с. Шабельське), а також у понеділковий день (**«Ой ти, гаю, гаю»** – ст. Вареніківська, **«Чом ти, береза, в печі не була?»** – с. Кучугури, **«Зеленая вишня з-під кореня вийшла»** – ст. Березанська).

У піснях кантиленно-протяжливого стилю широко розспівуються віршові склади, а кантиленні мелодії мають мінорний нахил. За мелодичними ознаками пісні цього стилю поділяються на зразки з розвиненою і малорозвиненою лініарністю. Прикладами мелодично розвинених пісень є: **«А у морі, морі»** (ст. Старонижчестебліївська), особливістю якої є чотириярусне модуляційне інтонування (*c–B–Es–g*), що здійснюється в межах дворядкової мелострофи; **«Котилося дві зьорочки з неба»** (ст. Староджереліївська) і **«Котилася же та ясна зоря з неба»** (ст. Кугоєйська) – однотематичні, але різних мелотипів

пісні, з яких перша вирізняється значним розспівуванням монодичного зачину, що варіаційно змінюється в окремих куплетах; **«Як вийду й на гору»** (с. Приморське) – пісня понеділкового дня, у якій сум за рідною домівкою виливається у метризованій мелодії із симетричною будовою дворядкових мелостроф [(aa)(bb_1].

До групи зразків з малорозвиненою мелодикою належать: 7 варіантів різнолокальних сирітських пісень відносно далекого і далекого споріднення; монодичний варіант пісні **«Ой я в батька та на одіході»** (ст. Іванівська), споріднений з багатоголосим зразком сирітської пісні; пісня куплетно-варіаційної будови **«Та благослови, Боже»** (ст. Васюринська), своєрідна у ладовому відношенні, оскільки має ладову змінність на рівні однойменних пентахордових звукорядів (*g–G–g*).

До пісень моторно-танцювального стилю належать лише один твір – **«Чоботи, чоботи ви мої»** (ст. Іванівська), в якому монопоспівковий матеріал організований типовими формулами акцентно-динамічного ритму: дактиля, анапеста, дипірихія та амфібрахія.

До третього пісенного типу належать 15 необрядових звичаєвих побутово-ліричних творів, співаних під час сватання (бадьора й весела пісня **«Терен, мати, ой да коло хати»**), запросин (світло-лірична **«Світи, світи, місяце»** і 3 варіанти кантиленно-протяжливої пісні одного мелотипу близької спорідненості **«Як зірву я з рожі квітку»**), ритуальної вечері (8 варіантів сюжетної пісні про *«мати лиху»*, що *«рано заміж віддала у велику сім'ю, у чужую сторону»*, та два варіанти багатокуплетної пісні баладного стилю **«Тече річенька невеличенька»**). Із восьми варіантів пісні кантиленного стилю про *«мати лиху»* шість мають модуляційну мажоро-мінорну ладову змінність (*C–g*) і належать до одного мелотипу різної подібності: близької – **«Батько мій»** (ст. Березанська), **«В мене мати, як зоря»** (ст. Должанська), **«Мати-світ»** (с. Катеринівка); відносно близької – **«Ой орьол, ти, орьол»** (ст. Старомишастівська); трансформованої – монодичні пісенні зразки **«Ой орьол, ти, орьол»** (ст. Старокорсунська) і **«Ти, орьол, ти, орьол»** (ст. Васюринська). До самостійних мелотипів належать пісні **«Ой ти, мати моя»** (ст. Незамаївська) зі стисло викладеною світлою мелодією мажорного нахилу і **«Ой ти ж, мати лиха»** (ст. Голубицька) з мелодією сумовито-збудженого характеру, мелоінтонування якої здійснюється навколо чотирьох ладових устоїв: *G–C–a–e*.

Кантиленно-баладного стилю пісні **«Тече річенька невеличенька»** (ст. Калниболоцька) і **«Чом ти не прийшов?»** (ст. Вищестебліївська; починаючи від четвертого такту, віршовий текст контамінується з текстом пісні **«Тече річенька невеличенька»**) мають один розгорнутий сюжет і музичний матеріал одного мелотипу відносно близької спорідненості.

Аналіз великої кількості ритуальних пісень традиційного старокозацького кубанського весілля засвідчив, що усі вони належать до єдиної, історично сформованої, генетично закріпленої та спадкоємно збереженої системи формотворення, в основі якої лежать принципи ритмопоспівкової варіативної комбінаторики (бадьорі й святкові речитативно-формульні пісні і наспіви) та активного розспівного інтонування, пов'язаного з втіленням настроїв поглибленої експресії (лірико-драматичні пісні речитативно-кантиленного, речитативно-кантиленного протяжливого, речитативно-кантиленного мелізматичного, кантиленного та кантиленно-протяжливого стилів). Функціонуючи в пасивній формі впродовж останніх кількох десятиліть, вони не втратили художньої цінності як мистецькі зразки потужної традиційної весільнообрядової культури українців, збереженої в специфічних умовах складної кубанської історії.

Розділ п'ятий

ПІСЕННА ЛІРИКА УКРАЇНЦІВ КУБАНІ

5.1. Козацькі ліричні пісні

Українська пісенна лірика як величезний пласт музичного фольклору активно функціонує в поселеннях колишньої Чорноморії, поділяючись на пісні козацькі ліричні, пісні про кохання і родинне життя, пісні баладного стилю і літературно-мистецького походження, жартівливі та необрядові аграрно-трудові. У 117-ти зразках козацької лірики нашого пісенного фонду оспівуються різні настрої, відчуття, переживання, побутові події, пов'язані з життям кубанського козацтва у минулому. В них – вибір козаком дівчини і залицяння до неї, лірика взаємного або нещасливого кохання, козацька недоля і похідне життя, зрада і розставання з дівчиною й батьками, звістка про загибель козака у поході.

Вісім пісенних творів пов'язано з темою романтичної зустрічі біля річки (криниці) під вербою молодого козака і дівчини. У текстах чотирьох варіантів, що починаються словами **«І туди гора, і сюди гора»** (або **«Ой у полі верба»**), після традиційного звернення козака до дівчини з проханням напоїти коня *«з рубленої криниченьки, з повного ведра»* відбувається діалог, який має різне семантичне наповнення в кожному із зразків. Два варіанти – **«Ой у полі верба»** (ст. Староминська), **«І туди гора»** (ст. Брюховецька) – мають такі загальні етномузикознавчі позиції: однотипні будову вірша [(55)(465)2] та музичну форму (АВВ), мажорну структуру з інтонаційно подібними закінченнями (на п'ятому ступені), мішану двоголосу фактуру (з елементами триголосся). Проте у староминському варіанті цікавіше й гнучкіше, в умовах мірного ритму (а не акцентно-динамічного, як у брюховецькому) розгортається мелолінія з достатньо самостійним контуром, що формує мелотип «кубанського» зразка, який відрізняється від брюховецького, спорідненого із загальноукраїнським. Два мінорних варіанти, незважаючи на споріднені формотворчі, ладові та фактурні параметри, є різнохарактерними за музичною мовою, а втім – за образністю, яка по-різному вимальовується із розгортанням куплетів музично-поетичних текстів: вальсоподібною, що легкою «ходою», пульсуючою в акцентно-динамічному ритмі, формується п'ятьма мелопоспівками у цілісну будову (ст. Переяславська), або сумно-роздумливою, котра у повільному темпі ніби окреслює постаті козака на сірому коні та осяяної зорею дівчини *«з новим ведеречком»* (ст. Незамаївська).

Із чотирьох творів з тематикою *«брала дівка воду»* найпоетичніший образ створений у пісні із ст. Калінінська **«За туманом нічого не видно»**, кожний із семи куплетів якої складається із двічі повтореного двосегментного рядка (внутрістрофна конкатенація) з віршовою структурою (46)2 і віршовою формою (аб)2. Поетичний текст містить стисло й послідовно викладену інформацію щодо дівчини, котра, з криниці набираючи воду, *«впустила новеньке ведерце»* і *«засмутила козакові серце»*. Така сама стислість і у викладі музичного тексту, але, на відміну від діючої в середині поетичної строфи віршової конкатенації, що базується на точному повторенні віршового рядка, у мелострофі немає інтонаційно-ритмічних повторень, завдяки чому утворюється наскрізна будова (АВ) з мелопоспівками продовженого розвитку: (ab)(cd).

Зримі образи постають у піснях **«Ой у полі єсть криниця»** (ст. Старолеушківська), **«А я вранці йшла по воду»** і **«Біля річки, біля броду»** (ст. Березанська). Останні дві пісні, що мають спільну сюжетну преамбулу, але самостійний подальший розвиток і будову строфи, позначені рисами, які їх і поєднують (потрійна конкатенація в середині строфи,

мінорні структури з двома секвенційними ланками в «ході», музична форма (АВВ), стрічково-терцієве двоголосся), і відрізняють одну від одної (конкатенація в різних рядках строфи, рефреновий останній рядок наприкінці кожного куплету в одному з березанських варіантів, різна ритмічна організація – відповідно, акцентно-динамічна й мірна, віддалена інтонаційно-ритмічна спорідненість тощо).

Нову сюжетну й музичну трактовку однотематичного віршового тексту має пісня, записана від жіночого дуету (Клименко Д. Я. і Шевченко К. К.) із ст. Старолеушківська, у виконанні якого пісня набула світлого колориту, а її мелодія, що найадекватніше відтворює деталі поетичного тексту і чарує розспівною й мінливою лініарністю, поєднується з мелолінією другого голосу, створюючи в умовах мірного ритму підголосково-поліфонічну й стрічково-терцієву тканину з двох інтонаційно розвинених голосів.

У восьми творах оспівується кохання дівчини до козака. Серед них шість варіантів поширеної на Кубані пісні **«Ой сиділа Сашенька край віконця»**. Найбільш сталим в них є віршовий текст, у якому йдеться про чекання дівчиною чорноморця (перший куплет), розповідь матері про випробування, що вчинив той чорноморець, виставивши босою на морозі (наступні куплети), та гіркий досвід, якого вона набула від свого щирого кохання (останній куплет). Аналогічними для усіх варіантів є модель віршової структури (74)3, музична форма ($АВВ_1$), мінорні структури (три-, пента-, гекса-, гепта- й октахорди з варіабельним сьомим ступенем), двоголосий фактурний виклад (підголосково-поліфонічний – ст. Медведівська, паралельно-терцієвий – ст. Конелівська, мішаний – ст. Тамань, Ахтанизівська, Старонижчестебліївська, Брюховецька), мірний ритм тощо. Головною ознакою, завдяки якій кожний варіант презентує певний локальний стиль, є наявність мелотипів різної спорідненості. Порівнявши мелотипи між собою, а також з мелотипами трьох варіантів цієї пісні, вміщених у збірнику В. Захарченка [191, с. 337–339], переконуємося, що брюховецький зразок є моделлю-інваріантом (МТА) (Ткачова О. О. і Кривопуск Є. Д.), конелівський і старонижчестебліївський – похідними від неї ($МТА_1$, $МТА_2$), таманський і ахтанизівський – творами, які суттєво «відійшли» від інваріанту ($МТА_{тр}$, $МТА_{гр1}$), медведівський ($МТА_3$) (у виконанні Братушенко К. К., 1927 р. н., Гоманюк Є. І., 1925 р. н., Прищенко М. А., 1930 р. н.) – найбільш мистецьким.

Дві ліричні пісні – **«Ой у лузі червона калина»** (ст. Варениківська) і **«Марусина козака любила»** (ст. Калінінська) – мають віршовий сюжет, в центрі якого дівчина, котра, з любові до козака і не збудивши його *«рано-пораненьку»*, коли його товариші *«коників сідлали»*, *«вийшла на двір, ставні зачинила, щоб козаку сонце не світило»*. Належачи до одного мелотипу, обидві пісні поєднуються типовою віршовою структурою (46), мірним ритмом, наскрізною музичною формою (АВ) куплетної будови, мінорними структурами в системі натурального октахорду (зі зміщенням головного устою в бік плагальності у першій мелопоспівці калінінського варіанту), двоголосою фактурою з переважним рухом голосів паралельними терціями і октавами.

12 ліричних пісень, з яких лише три є мажорного нахилу, присвячено темі взаємного кохання між дівчиною і козаком. Пісня **«Їхав козак, їхав містом»** (ст. Рогівська) має моторно-танцювальну мелодію, що звучить в акцентно-динамічному ритмі, відповідаючи характеру швидкого руху вершника на коні. Ампліфіковані доповнення рефренового типу наприкінці другого і третього рядків (*«раз, два»*, *«раз»*), які розширюють чотирискладові сегменти, щокуплетна конкатенація всередині строфи і міжстрофна в окремих куплетах, трирядкова будова віршової і музичної ($АВВ_1$) форм, ритмічна формульність у вигляді дипірихія, якою організуються дві секвенційні ланки «ходу» в умовах октахорду натурального мінору, двоголоса (переважно паралельними терціями) фактура (з елементами гармо-

нічного триголосся) – такими позиціями характеризується ця одноваріантна лірична пісня про козака, що звертається до соловейка з проханням покликати кохану дівчину з хати.

Героєм ще однієї одноваріантної пісні – **«Зійди, зійди, зіронька вечірня»** (ст. Стародерев'янківська) – є закоханий *«козаченько»*, на прохання котрого зійшла *«зіронька вечірня»*, усе поле освітивши, і вийшла *«дівчинонька вірна»* та звеселила козака. У порівнянні цієї пісні з одноголосим її варіантом із бігдаївського збірника [46, с. 204], записаним більше 100 років тому в Катеринодарі, визначається дуже віддалена мелодико-ритмічна спорідненість, що свідчить про активне творче життя пісні. Особливостями нашого зразка, які підтверджують його давнє походження і водночас історичні нашарування, пов'язані з мажоро-мінорними трансформаціями, є: гетерометрична будова строфи, що складається з двох рядків – з гетеросилабічною трисегментною та ізосилабічною чотирисегментною структурами (753)(4444); несиметрична музична форма (АВВ) з п'ятьма мелопоспівками наскрізної будови [(ab)(cde)2] і цезуруванням на опорному тоні; мінорна структурованість з послідовністю пентахорду (в системі квінтакорду із опорних тонів), гептахорду, гексахорду, мажорного квінтакорду п'ятого ступеня, октахорду натурального мінору тощо; тричі змінювані темпи; кантиленно-речитативна мелодія, яка розгортається в умовах мірного ритму і октавного амбітусу.

Два зразки пісні **«Ходила-бродила Маша по саду (попід вороття»)** (ст. Должанська, м. Тимошівськ) належать до одного мелотипу і мають такі загальні показники: віршова структура (65)3, музична форма ($АВВ_1$), мірний ритм, мінорні ладові структури зі зміщенням устою в опорний тон четвертого ступеня наприкінці зачинної монодичної поспівки, контури мелодичної лінії кантиленно-речитативного типу. Показниками, що вирізняють варіанти, є окремі деталі у змісті віршового тексту, темпові позначення, а також елементи акордового триголосся в тимошівському варіанті, які відсутні у должанському.

У двох піснях одного мелотипу – **«Не пускає мене мати»** (ст. Стародерев'янківська і Староминська) – йдеться про те, як дівчина, яку батьки не пускають на вечорниці, вийшла до козаченька, *«коли мати заснула»*. Обидва зразки є прикладами того, як вільне «поводження» з класичним у фольклорній практиці віршовим текстом впливає на інтонаційні, ритмічні, метричні, формотворчі та фактурні зміни, що відбуваються в музичному викладі кожного з них. Так, коли «звільнити» віршові тексти від ампліфікованих доповнень (*«ой не»* і *«ой да»* – староминський варіант, *«тре»* і *«було»* – стародерев'янківський) та строфічної анафори, то будемо мати класичну модель віршової структури (446). Отже, саме завдяки вживанню стилістичних прийомів у віршових текстах, які є типовими для кожної конкретної стильової традиції, закріплюються в пам'яті її носіїв і творчо ними розвиваються (як на індивідуальному, так і гуртовому рівнях), утворюється складна віршова структурованість, яка майже щокуплето варіюється і сприяє індивідуалізації музичного тексту. Незважаючи на спільні для обох пісень музичні ознаки (форма (АВВ), мірний ритм, мінорні ладові структури, паралельне міноро-мажорне зміщення устою наприкінці зачину і його дія на більшій ділянці «ходу», також один мелотип близької спорідненості), своєрідність кожної з них визначається досить яскраво, зокрема з фактурного боку. Так, мішане двоголосся (стрічково-терцієве і підголосково-поліфонічне) визначає прозору фактуру стародерев'янківського варіанту, надаючи йому ліричного звучання, тоді як староминська пісня (акордово-гармонічної триголосої фактури, що наприкінці змінюється на підголосково-поліфонічну двоголосу) захоплює піднесеною експресією, рівень якої не знижується до самого кінця.

«Лугом іду, коня веду» – два зразки (ст. Медведівська, Старолеушківська) відомої української світло-ліричної пісні одного мелотипу, близько споріднені як один з одним

(віршовою структурою (446)3, музичним формотворенням (АВВ(1)), акцентно-динамічною ритмікою, ладово-звукорядовою структурованістю, підголосково-поліфонічним двоголосим складом з моментами акордового триголосся), так і з варіантним твором із збірника В. Захарченка [ст. Дядьківська; 191, с. 357]. У старолеушківському варіанті розгорнутішим є віршовий текст, який включає інформацію про те, що сталося з козаком і дівчиною, коли їм *«за лихими ворогами»* судилося розлучитися.

Три пісенних твори одного мелотипу близького споріднення починаються словами **«Ой із-за гори орел воду носить»** (ст. Уманська, Іванівська, Новосергіївська). Спільними для них є поетичні тексти (з розширенням до 13 куплетів у новосергіївському варіанті через контамінацію зі словами тексту пісні *«Лугом іду, коня веду»*), віршова структура (446)3, музична форма (АВВ), акцентно-динамічний ритм, мінорні ладові структури (з варіабельним сьомим ступенем в іванівському і новосергіївському варіантах), вишукана кантиленно-речитативна мелодична лініарність, що тонко варіюється в кожному із зразків. Індивідуальна своєрідність найяскравіше виявляється в двоголосій музичній фактурі: підголосково-поліфонічній в уманському, паралельно-терцієвій з елементами гармонічного триголосся в іванівському і з моментами підголоскової поліфонії в новосергіївському варіантах.

Пісня із ст. Староминська **«Коло млина у криниці зацвіла калина»** має середні два куплети, що є контамінованими з куплетами пісні **«Ой із-за гори»**, і, відповідно, ту саму віршову структуру (446), але інше музичне втілення поетичного тексту. Бадьора й енергійна, мажорного нахилу мелодія пісні, поєднана з другим голосом у мішаній двоголосій фактурі (паралельно-терцієвій з моментами акордового триголосся і підголоскової поліфонії), індивідуалізується плагальним відхиленням устою (в «ході»), хвилеподібною лініарністю, організованою акцентно-динамічною ритмікою, і «впевненим» характером мелоінтонування.

П'ятнадцять пісенних зразків присвячено темі нещасливого кохання. У трьох із них – **«Як піду я на могилу»**, **«Ой як вийду та на могилу»**, **«Ой вийду я на ту гору»** – йдеться про дівчину, яка стояла з козаком, *«слізненько»* плачучи і проклинаючи долю. Незважаючи на подібність змісту і викладу їх поетичних текстів та спільну модель віршової структури (4444)(6644)2, кожний твір має достатньо самостійний музичний матеріал і, відповідно, мелодичні типи: МТА – ст. Новосергіївська, $МТА_{тр}$ – ст. Старовеличківська, МТВ – ст. Вареникiвська. Особливістю новосергіївського зразка є дворядкова з доповненням музична форма (АВ), яка розбудовується шляхом точної і варіаційної повторності мелопоспівок: $(aba_1b)(cc_1de)(de)$. Трансформований старовеличківський варіант внаслідок наявності у поетичному тексті строфічної анафори (повторювання синтаксичних побудов *«кали»*, *«слізно»*, *«ходи»*), а також ампліфікованих доповнень (*«та»*, *«же»*) має гетерометричну віршову стуктуру і зумовлений нею принцип наскрізного розвитку мелопоспівок: (ab)(cde)2. Вареникiвський пісенний твір, в основі мелотипу якого лежить принцип точної та секвенційної мелопоспівкової повторності, є найіндивідуалізованішим і наближеним до сучасного музичного мислення. Це підтверджується і ладовою структурованістю, в якій домінує пентахордовий амбітус, і мінoро-мажорною паралельною зміною устоїв у «ході», і високим сьомим ступенем, і стрічково-терцієвим двоголоссям з епізодичними моментами поліфонічного складу. Найцікавіша старовеличківська пісня, у якій речитативність переважає над кантиленою і поліфонічний вид двоголосся – над стрічково-терцієвим й стрічково-октавним, має мінорні ладові структури (пента-, тетра-, гекса- та октахордові), в межах яких вільно й розгорнуто реалізується мелодична лініарність кожного з двох голосів.

Діалог козака з матір'ю, яка вмовляє сина не пити горілку і не любити дівчину, лежить в сюжетній основі двоваріантної, одного мелотипу віддаленої спорідненості, пісні «**Ой п'є козак, п'є**» (МТА – ст. Староминська, $МТА_{тр}$ – ст. Батуринська). Наявність у поетичних текстах строфічної анафори розширює віршову структурованість (модель, спільна для обох зразків, – (55)(565)2), що певним чином відбивається і на музичних параметрах обох варіантів. У староминській пісні кантиленно-речитативна мелодія рухається в умовах акцентно-динамічного ритму, пента- і гексахордових структур з тимчасовими мінороміжорними паралельними змінами опорних тонів, варіабельністю сьомого ступеня та опорою на акордово-гармонічні триголосі комплекси, що чергуються з підголосково-поліфонічним двоголоссям. У батуринській пісні, за рахунок мірного ритму і амбітусу, розширеного до октахордового, посиленим є вияв кантилени у речитативно-кантиленному стилі, проте перважає паралельно-терцієве двоголосся.

У трьох варіантах пісні **«Ой у полі озеречко»** йдеться про неможливість щастя між козаком і дівчиною, вибір дівчиною іншого і її діалог з козаком з цього приводу (напружено-рішучий у старокорсунському і, особливо, незамаївському варіантах). Кожний з пісенних зразків у музичному відношенні являє собою приклад яскравого творчого підходу до розробки конфліктного сюжету, наслідком чого є активне функціонування одного твору, що презентує три різностильові пісенні традиції історичної Чорноморії: східну (МТА – ст. Незамаївська), південно-західну ($МТА_1$ – ст. Старотитарівська) та підвденно-східну ($МТА_{тр}$ – ст. Старокорсунська). Віршова структурованість кожного твору є гетерометричною. Типовою виявляється і музична форма (ABB(1)), але в старотитарівському творі четвертий куплет контамінується з новим, контрастним викладом. Отже, на рівні розвитку мелопоспівок, з яких утворюються конкретні три мелотипи, музичні форми мають, відповідно, такий схематичний вигляд: $A(aa_1)B(bb_1c)2$, $A_{тр}(a_{тр}a_{тр1})B_1(b_2b_3c_1)C(dd)$, $D(ee_1)B_{тр}(b_{тр}b_{тр}1c_{тр})2$. Аналіз ладових структур кожної пісні виявив ознаки триярусного інтонування в першому творі (*g–d–B–d*), паралельні міноро-мажорні структури у другому (*g–B–g*), триярусне інтонування навколо трьох змінюваних устоїв у третьому (*g–Es–B–g*). Фактура усіх зразків – мішане двоголосся (стрічкове й підголосково-поліфонічне).

В ліричній пісні із ст. Должанська **«Пісочок жовтенький, садочок зелененький»** типовими й невибагливими засобами оспівується горе козака, старостам якого відмовила мати дівчини. Своєрідності елегійному інтонуванню надає остинатна ритмоформульна будова споріднених мелопоспівок, яка разом з «дзеркальною» й симетричною музичною формою $(ab)(da_{тр})$ нібито вводить в атмосферу сумного вальсу.

Три пісні, подібні до попередньої за характером мелоінтонування, віршовими структурами, музично-композиційною архітектонікою, мінорними ладовими структурами, записано в станицях Незамаївська (**«Летіла зозуля через мою хату»**), Конелівська (**«Ой дубе, ти, дубе»**) та Переяславська (**«Ой ти, дубе, дубе»**). Музична фактура кожної пісні має свої характерні ознаки. Найбільш наближеним до пісні «Пісочок жовтенький...» є перший твір, тоді як два інших, маючи аналогічні віршові тексти (конелівський – більш розгорнутий і архаїчний), належать до різних мелотипів. З них переяславський, незважаючи на стислість музичної форми і мелопоспівкову повторність – (aa)(bc)2, – чарує логікою руху мелодичних ліній обох голосів. Конелівський варіант дещо споріднений з піснею «Ой дубелий дубе» із збірника В. Захарченка [191, с. 284–285], хоча і має більш розгорнутий і опоетизований віршовий текст.

Пісня, записана в с. Шабельське, **«Ой чиї ж то сірі воли»**, відтворює контамінований віршовий текст, про що свідчать його куплети, – перший, який належить до чумацької пісні, і другий-четвертий, котрі складають основний зміст пісні «Козак іде, коня веде».

Проте, незважаючи на це, дана пісня є унікальним одноваріантним мистецьким твором самодостатньої художньої цінності. Її музичний матеріал являє собою протиставлення двох енергійних, мажорного нахилу висхідно-низхідних мелопоспівок монодичного зачину трьом розспівно-кантиленним мелопоспівкам «ходу», з яких перша починається верхньосекстовою інтонацією, як вершинною точкою мелодичної лініарності, і далі викладається низхідним рухом в умовах стрічково-терцієвого і підголосково-поліфонічного двоголосся та чергування кантилени з речитативністю. Повторення першої мелопоспівки у вигляді точної секвенції у нижню кварту складає зміст другої мелопоспівки, а третя завершує будову рухом униз великосекундової інтонації («потовщеної» до октавного викладу) з вершинного тону до кінцевого, що є п'ятим ступенем нової мажорної структури. Ладова структурованість складається у такій послідовності: у зачині – із повного звукоряду натурального октахорду (зокрема в системі квінтакорду) і модуляцією в мажорну систему п'ятого ступеня (*G–D*); в «ході» – із мажорного гексахорду з устоєм *D* і кінцівкою на п'ятому ступені. Несиметрична музична форма мелострофи має поспівкову будову (aa_1) (bb_1c)2.

Пісня **«Шумлять верби в кінці греблі»**, записана від співачки Нестерової С. Т. зі ст. Старокорсунська, є опоетизованим індивідуальною трактовкою варіантом відомої української пісні. «Наповнення» музичної форми (ab)(b_1c)2 (з ознаками дзеркального формування мелопоспівок) співачка здійснює в амбітусі натуральномінорного октахорду, в зачині двічі підкреслюючи (на субпоспівковому рівні) стійкість інтонування квінтакорду першого ступеня, а в наступних трьох мелопоспівках, переважно на «малому», верхньотетрахордовому відрізку, тонко розробляючи «хід» мелодичної лінії.

У пісні **«Ой у полі, у полі стелиться сизий туман»** (х. Левченка) оспівується сюжет, пов'язаний з образом циганки, яка віщує розлуку. Мелодія, звуковисотність якої з кожною складонотою репетиційно повторюється або змінюється, звучить в характері рухливого елегійного вальсу. Музична будова (aa_1)(bc)2 формується із мелопоспівок, споріднених формульною організацією акцентно-динамічної ритміки. Мелопоспівковий рух здійснюється переважно у стрічково-терцієвій фактурі, системі мінорного гексахорду і мажорних тетрахордів з опорними тонами третього й шостого ступенів (триярусне інтонування) і наступного повернення до попередньої ладової структури: *g–B–Es–g*.

Тема причарування козака дівчиною – у чотирьох піснях; з них у двох варіантах дівчина звертається до циганки з проханням *«навіки»* приворожити до неї козака. Це пісні **«Ой на тім боці»** (ст. Вищестебліївська) і **«Ой туман яром»** (ст. Березанська), які, починаючи з другого куплету, мають однаковий віршовий текст. Перша пісня, що містить багато ампліфікованих доповнень і зумовлену цим гетерометричну й змінну структурованість, відтворює віршовий текст мелодією кантиленно-речитативного стилю, яка, незважаючи на нестабільність віршової будови, організовується акцентно-динамічною ритмікою і утворює з другим голосом мішаний фактурний склад. Формотворчий процес здійснюється за принципом наскрізного руху мелопоспівок продовженого розвитку [(aa_1)(bc)(de)], з яких утворюється трирядкова будова (ABC) з цезурованими на першому й сьомому ступенях мелорядками в системі триярусного інтонування: *g–F–B–g*.

Пісня **«Ой туман яром»**, в основі поетичного тексту якої лежить той самий сюжет і та ж сама віршова модель, записана від співочого гурту із ст. Березанська. Проте у їхньому виконанні вона звучить по-іншому, що створює новий мелотип (МТВ), музичну форму (ABB) з мелопоспівками повторної і оновленої будови, котрі рухаються за принципом часткового дзеркального відображення: (ab)(bc)2. Розвиток плинної мелодичної лінії здійснюється у паралельно-терцієвому співвідношенні з другим голосом шляхом повного вичерпування мінорного октахордового звукоряду в «ході».

Дві ліричні пісні баладного стилю, маючи спільні зміст поетичного тексту (отруєння козака дівчиною), віршову структуру (з моделлю (446)3) та музичну будову (АВВ) з наскрізною послідовністю дії мелопоспівок продовженого розвитку [(ab)(cd)2], є контрастними за музичним матеріалом, що являє собою два типи епічного викладу: в дусі сумної розповіді (**«Ой учора ізвечора там случилася біда»** – ст. Камишевацька) і в характері спокійно-світлого оповідання (**«Ой у нашій станичоньки»** – ст. Троїцька). Мелотип першої пісні (МТА) підкоряється логіці інтонаційно й ритмічно споріднених мелопоспівок, що розкривають свою мелодичну сутність на базі міноро-мажорних паралельних ладових структур (мінорних трихорду і пентахорду із субквартою і високою субсекундою та мажорного тетрахорду із субквартою), стрічково-терцієвого, з елементами поліфонічної підголосковості, двоголосся, мірної ритміки, що в «ході» перетворюється на акцентно-динамічну. Мелотип другої пісні (МТВ) має мажорний колорит, оліготонічні ладові структури (біхорд із субквартою і субсекундою, три- і тетрахорди із субквартами), однотипну будову мелопоспівок (кожна з яких починається верхньоквартовою інтонацією), акцентно-динамічну ритміку, монодичну фактуру (співачка Зінченко Р. П., 1914 р. н.).

Боязнь дівчини козацької зради – такою є тема трьох пісень, одна з яких – **«Ой стелись, стелись, ой барвиночок»** (ст. Вищестебліївська) – належить до найстародавніших зразків козацької лірики, що підтверджується і поетичним текстом (нетривіальний стислий діалог дівчини з козаком, який *«питав»* її *«не голосом – свистом»*), і музичним викладом. Останній сформований у стислу симетричну будову (АВ) з наскрізними чотирма цезурованими мелопоспівками і здійснюється шляхом чергування монодичного і двоголосого (паралельними терціями і октавами) співу, при цьому цезурування другої мелопоспівки не збігається з поетичним цезуруванням. Інтонування речитативно-кантиленної мелодії відбувається навколо трьох ладових устоїв (*c–g–B–g*) в системі мінорних трихорду (*c*), пентахорду, пентатоніки, гептахорду (*g*), мажорного пентахорду із субквартою і субсекундою (*B*).

Дві пісні з аналогічною тематикою – **«Ой у лузі калина стояла»** (ст. Рогівська) і **«Ой у полі калина стояла»** (ст. Березанська) – мають споріднені віршові тексти і один мелотип. Своєрідністю музично-поетичних текстів є така побудова віршової структури (46) і музичної форми (АВВ), якими утворюється неподільний десятискладник з акцентуацією на третій, шостій та дев'ятій складонотах кожного сегменту-такту. У куплетах обох варіантів діє внутрістрофна конкатенація, завдяки якій утворюється віршова форма (а)(аб)(аб). Десятискладнику відповідає речитативно-кантиленна мелодія, в котрій ритмічна будова кожної мелопоспівки складається із послідовності трьох анапестів і одного стійкого цезурованого звука (1, 3, 5-й такти), а також двох анапестів і одного дипірихія (2, 4-й такти). Процес інтонування світло-репрезентативної, напівтанцювального характеру пісні здійснюється в межах міксолідійського нонакорду і фактурними засобами переважно стрічкового двоголосся.

Подібною світлою репрезентативністю (з відтінком камерної святковості) позначені дві самостійні пісні, у поетичних текстах яких йдеться про дівчину, яка боїться поганої слави і тому просить козака не ходити до неї: **«Ой там, у полі, ой три доріжки різно»** (ст. Кисляківська) і **«Ой там, коло річки, ой там, коло броду»** (ст. Уманська). Ампліфіковані доповнення і строфічна анафора розширюють дворядкову строфу першої пісні (з моделлю (46)2) і формують дворядкову мелострофу (АВ) з наскрізною послідовністю мелопоспівок продовженого розвитку: (ab)(cd). Мажорні ладові структури (пентахорд у зачині, пентатоніка й міксолідійський гептахорд у «ході»), мірний ритм, підголосково-поліфонічне та стрічково-терцієве двоголосся, в умовах яких розкривається низхідно-висхідна мелодична лініарність (цезурована стійкими тонами наприкінці кож-

ної мелопоспівки), – такими параметрами позначена ця старокозацька лірична одноваріантна пісня.

Уманська пісня **«Ой там, коло річки»**, в якій оспівуються дівчина, котра боїться *«поговору»*, і козак, що умовляє її нікого не слухати, іншими, ніж у попередній пісні, мелодичними й фактурними засобами відтворює поетичний текст з віршовою структурою (66)4 і внутрістрофною конкатенацією дворядкової строфи. Відповідним до віршового є музичне формотворення, яке наближається до репризної двочастинності типу $(AB)(A_1B_1)$ з двома періодами квадратної структури. Розвиток п'яти споріднених мелопоспівок $[(ab)(cd)(eb_1)(c_1d_1)]$ здійснюється засобами поступового хвилеподібного розширення амбітусу мелодії, котра у мелопоспівці «е» досягає вершинної звуковисотної позиції і охоплює такі ладові структури мажорного нахилу, як пентахорд із субсекундою, гексахорд із субквартою і субсекундою, гептахорд, відхилення у пентахорд четвертого ступеня тощо. Фактура «пульсує» між унісонно-гетерофонічним, стрічково-терцієвим, підголосково-поліфонічним двоголоссям та акордово-гармонічним триголоссям кантового типу.

У старокозацькій ліричній пісні **«Ой зацвів терен ясний»** (с. Новоукраїнське) йдеться про дівчину з *«дурною»* думкою про козака, який нібито над нею сміється. Пісню характеризує вільне виконавсько-агогічне нюансування тексту, чим зумовлюється поділ на зачинну речитативно-декламаційну мелодію, що в деталях щокуплетно варіаційно змінюється і звучить в умовах рубатного ритму й гептахордового низхідного і пентахордового висхідного звукорядів, та на більш організований «хід», позначений посиленою вокалізацією і октавно-терцієвим «потовщенням» окремих, зокрема каденційних, віршових складів.

Тематика низки козацьких ліричних пісень пов'язана із сумною для дівчини долею бути покинутою козаком або розлученою з ним за певних обставин. Записана від трьох сестер, мешканок х. Жовті Копани, пісня **«У зеленому садочку соловейко щебетав»** має спрощено-сентиментальний, романсового стилю зміст віршового тексту з гетеросилабічною структурою (87)3. Речитативно-кантиленна мелодія з чотирма організованими ритмоформулою мелопоспівками, в основі лініарного розвитку яких закладена акордово-гармонічна функціональність, розгортається через поступове охоплення тонів мажорного гексахорду.

Речитативно-кантиленна пісня **«Там, по той бік Дунай-річки»** (ст. Каневська) з контамінованим поетичним текстом, віршовою структурою (446)3 та симетричною музичною формою (ABB) складається з монодичного зачину (ab) і дво-, триголосого, на гармонічній основі, «ходу» з модулюючим кадансуванням у кінцівку паралельного мінору (cd). Акцентно-динамічна ритміка конкретизується притаманною для чотирьох поспівок продовженого розвитку моделлю-формулою.

Два варіанти пісні **«Копав козак криниченьку»** (ст. Кисляківська, Новосергіївська) відносяться до одного близькоспорідненого мелотипу. Спільними параметрами для обох зразків є: модель віршової структури, що складається з преамбульної та рефренової строф [(445)2, R(66)(653)]; музична форма (AA_1R), яка розбудовується за принципом мелопоспівкової комбінаторики $[(ab)(a_1b_1)R(ca_2a_3)(a_4b_2c_1)]$; поетичний зміст про козаченька, який дівчину *«любив змалу та й не взяв»*; речитативно-кантиленна, упорядкована акцентно-динамічною ритмікою мелодія емоційно-піднесеного характеру, сформована «дією» трьох мелопоспівок – найактивнішої «а» (розвиваєтьтся через точне, варіативне і секвенційне повторення), каденційної «b» та рефренової «с»; ладові структури (від трихорду до гексахорду), що двічі змінюються, утворюючи лінію модуляційного руху від мінору до паралельного мажору; переважно терцієве поєднання голосів.

Три пісні з однією тематикою (про козака, який *«копав криниченьку у зеленому саду»* і на відмову дівчини узяти у нього *«колечко»* відповів твердженням: *«учора ізвечора краще тебе полюбив»*) відносяться до різних мелотипів: МТА – **«Копав, копав криниченьку»** (ст. Варениківська), МТВ – **«Розпрягайте, хлопці, коней»** (ст. Должанська), МТС – **«Випрягайте, хлопці, коней»** (ст. Медведівська). З них найвідомішим є медведівський, але індивідуалізованими деталями – інтонаційними, ритмічними, фактурними та виконавсько-стильовими – він відрізняється від загальновідомого кубанського варіанту української пісні «Розпрягайте, хлопці, коней», який є «візитною карткою» Кубанського державного козачого хору. Найбільших змін у медведівському варіанті набула мелодична лініарність, яка наприкінці зачину має міноро-мажорне паралельне зміщення опорного тону, а в «ході» – звуковисотні зміни чи не на кожній восьмій долі, що надає окремим субпоспівкам ознаки мелізматичного звучання. Должанський пісенний зразок є найменш відомим з боку мелодичного відтворення знайомих рядків поетичного тексту, а також такого нововведення, як рефренові ампліфіковані доповнення *«ну-да, ну-да»* та *«ой-ра, рай-ра»*, що додаються до кожного рядка. Такий прийом спрощує інтонаційно-ритмічні контури мелодії, сприяє утворенню стислої музичної форми (ar)(br_1), вимагає акцентно-динамічної ритмічної організації, що складається із чергування танцювальних ритмоформул дипірихія, амфібрахія, спондея та анапеста. Найліричнішим зразком є варениківський, позначений рівномірною «пульсацією» цезурованих мелопоспівок.

Дві різнохарактерні пісні із ст. Кисляківська належать до різних пісенно-виконавських стилів: **«Ні тучки, ні хмарки»** – до моторного речитативно-кантиленного, **«Ходе павич по городі»** – до протяжливого кантиленного. У першій пісні наскрізна симетрична музична форма (АВ) складається із чотирьох цезурованих, мелодично й ритмічно споріднених мелопоспівок, рух яких здійснюється в ладових структурах мажорного пентахорду (зачинна монодична поспівка «а»), в системі мінорного квінтакорду другого ступеня (поспівка «b»), мажорного квінтакорду першого ступеня (поспівка «с») та мажорного гексахорду із заповненою субквартою і кінцівкою на октавних тонах п'ятого ступеня (поспівка «d»). В акордовій дво-, триголосій основі будови поспівок «b», «с» і «d» визначена не тільки функціональна конкретність фактурного складу, а й жанрова спрямованість бадьоро-маршового, у прискореному темпі характеру мелоінтонування, яке не зовсім відповідає сюжетній лінії поетичного тексту, в центрі якого – легковажна Маруся, що радить своєму козакові женитися на іншій дівчині, і повесні лишається з малою дитиною.

«Ходе павич на городі» – пісня іншої тематики (про козака, який насміявся *«над дівкой молоденькою»*) і мелоінтонування, яке відбувається навколо трьох ладових мікроструктур з трьома ладовими устоями – *g–c–B* – у монодичному зачині і в системі оліготонічного мінорного трихорду із заповненою субквартою (на рівні верхнього голосу) і єдиним устоєм *g* – в «ході» (підголосково-поліфонічного, з моментами акордового триголосся, викладу). Характерним є контраст між речитативним зачином, з тріольним ритмічним малюнком, подвійним зміщенням ладових устоїв та стійким цезуруванням, і кантиленним викладом «ходу», в якому протяжливого характеру нецезурована мелодія звучить емоційно напружено, чому сприяє октавно викладена в межах низхідного трихорду «лейт»-субпоспівка кадансового спрямування. Музична форма пісні (з моделлю віршової структури (446)3) складається з двох мелопоспівок повторної будови (aa_1) і трьох інтонаційно споріднених (bcd), що повторюються, утворюючи типову для більшості пісень мелострофу (АВВ).

У пісні із ст. Старолеушківська **«Ой у млині, на калині»** спостерігається подібне зіставлення речитативного стилю монодичного зачину (а) і протяжливого характеру дво-

голосого (мішаної фактури) викладу «ходу» (bcd), де в кожній мелопоспівці визначається функціональна спрямованість фактури: субдомінантова (b), тонікальна (c) і домінантова (d). Серйозність змісту поетичного тексту пісні (діалог матері з дочкою, яка, не прислухавшись до батьківських порад, була покинута козаком і зосталася з двома дітьми), де поряд з побутовими моментами є поетичні зіставлення, і його адекватне музичне відтворення дозволяє віднести цей твір до кращих зразків кубанськокозацької ліричної пісенності.

У пісні **«Ой у полі дві тополі»** (ст. Конелівська) дворядкова віршова строфа, яка в серединних трьох куплетах має повторну віршову форму (aa), співвідноситься з аналогічною музичною формою (AA_1), в котрій три мелопоспівки продовженого розвитку у другому рядку повторюються майже без змін: (abc)($a_1$bc). Їхнє розгортання відбувається в умовах натуральномінорного октахорду і згідно з логікою протиставлення низхідного (від опорного тону) руху поспівки «b» висхідному (до опорного тону) рухові поспівки «c»; при цьому кожна поспівка має самостійний ритмомалюнок, зокрема позначений «активним» дробленням першої частини поспівки «c». Розмова двох дівчат, одна з яких ставиться підступно щодо відносин другої з коханим козаком, складає сюжетний кістяк поетичного тексту з віршовою структурою (4445)2, що відтворюється фактурою мішаного складу (стрічково-терцієвого та підголосково-поліфонічного).

Нестандартною у всіх відношеннях є пісня підбадьорливо-піднесеного звучання **«Єшо сонце не заходило»** (ст. Челбаська). Гетерометрична будова строфи з гетеросилабічною структурою обох рядків, внутрістрофна конкатенація у побудові віршової форми, зміст поетичного тексту, що «подається» у вигляді монологу *«солдаточки молодої»*, котра лишається одна після від'їзду козака *«в чисте поле»*, – такими є «віршові» характеристики пісні. Несиметрична дворядкова музична форма (a)(bc) в першому куплеті і (a_1)(bc) у другому-п'ятому, така сама модель мірного ритму, інтонування навколо трьох устоїв (*G–e–D–G*), монодичний виклад першої і третьої (на рівні межиспіву) мелопоспівок і стрічково-двоголосий виклад (паралельними терціями, квінтами й октавами) другої поспівки, речитативно-кантиленний мелостиль – такими ознаками відмічений музичний текст цього фольклорнопісенного зразка.

Два пісенних варіанти одного мелотипу – **«Дрібний дощик іде»** (ст. Старокорсунська) і **«Ой дощик іде»** (с. Катеринівка) – мають поетичний текст, в центрі якого козак і дівчина з *«личком, як калина»*, щасливі у взаємному коханні, незважаючи на те, що на перешкоді їхнього щастя стоїть уся родина козака. Старокорсунський варіант є монодичним (у виконанні Митихіної Л. М., 1947 р. н.), викладеним у вузькоамбітусному мажорному тетрахорді, який, проте, завдяки активній дії низхідного звороту заповненої субкварти, розширюється до септимового діапазону. При зіставленні варіантів виявляється, що мелодична лінія другого голосу підголосково-поліфонічної (в «ході») катеринівської пісні є ідентичною з мелодією другого рядка старокорсунської, і саме хвилеподібна лініарність верхнього голосу (в «робочому» амбітусі неповного мажорного октахорду) надає двоголосому варіантові індивідуального звучання. Коли ж врахувати, що зачини обох зразків інтонаційно відрізняються, можна дійти висновку щодо належності катеринівської пісні до трансформованого мелотипу ($МТА_{тр}$) по відношенню до старокорсунської (МТА). Спільними для обох творів показниками є: віршова структура (66)(76)2, музична форма (ABB) з рухом мелопоспівок повторної будови або продовженого розвитку, кадансування на п'ятому ступені, мірний ритм, світло-спокійний характер звучання, аналогічні поетичні тексти, що відрізняються лише в деталях.

Одноваріантна пісня **«Закувала зозуленька»**, записана у ст. Брюховецька (з віршовою структурою (447)3), має сюжетну лінію, в основі якої лежить розповідь про трьох

козаків, що приїхали *«до дівчини в гості»*; один з них, посилаючись на те, що *«дівка некрасива»*, робить вибір на користь *«вдовиці»*. Музичний текст складається з двох інтонаційно і ритмічно контрастних мелопоспівок, кожна з яких має незмінні ритмоформулу і амбітус – відповідно, мінорні дитоніка з субсекундою і субквартою та гексахорд; із почергового точного і варіативного їх повторювання [(ab)(a_1b)2] утворюється симетрична музична форма з ознаками остинатного викладу і елементами голосіння.

Сюжет ще однієї старокозацької ліричної пісні **«Ой упав сніжок да й узявся водою»**, записаної в с. Новоукраїнське, пов'язаний з темою зради козака, який *«гуляв з дівчиною, а тепер з удовою»*. Пісня, що приваблює кантиленною мелодією і протяжливою манерою інтонування, має поетичний текст із однорядкової трисегментної (гетеросилабічної будови) строфи, якій відповідає однорядкова музична форма з трьома мелопоспівками: зачинної монодичної «а», що рухається униз в системі мажорного пентахорду, щокуплетно ритмічно варіюючись, та двох мелопоспівок точної повторної будови, верхній голос котрих інтонується у низхідному напрямку і в терцієво-октавному сполученні з другим голосом, охоплюючи октахордовий звукоряд натурального паралельного мінору.

Значна кількість пісень присвячена темі розставання козака з дівчиною або батьками. З-поміж них популярною на території колишньої Чорноморії є пісня **«Ішли воли із діброви»**, записана у восьми поселеннях. Для усіх зразків характерним є діалогічний текст, у якому йдеться про розставання дівчини з козаком-*«сизокрилим орлом»*, що радить *«пригортатися»* до *«другого такого»*. Три варіанти (ст. Старолеушківська, Кугоєйська, Должанська) мають коломийкову віршову структуру, інші варіанти, певні рядки яких розширені за рахунок прийомів ампліфікованих доповнень (с. Кучугури), строфічної анафори (ст. Рогівська) або обох цих прийомів (м. Тимошівськ, ст. Тамань), – модель коломийкової структури. Модель віршової структури ще одного тексту (ст. Новосергіївська) через наявність прийомів строфічної анафори і міжстрофної конкатенації визначається схемою (6)(466)2. З ладового боку усі варіанти, окрім новосергіївського (міксолідійський звукоряд), є мінорними, мають музичну форму (АВВ) (за винятком тимошівського твору з дворядковою формою) і принцип кантиленного розвитку мелопоспівок, пов'язаний з неточним секвенційним їх повторенням. Моделлю-інваріантом (МТА) найбільш спорідненим з українським зразком є пісня із с. Кучугури **«Ой шли воли із діброви»** (дует – Купцова М. В., 1916 р. н., і Ситникова А. Ф., 1939 р. н.) з послідовністю мелопоспівок (aa_1)(ba_2)2. Мелотипами близької спорідненості є: $МТА_1$ – таманський варіант [(a_3c)(b_1c)2], $МТА_2$ – тимошівський варіант [(a_4c_1)(b_2c_1)2] (вирізняється акцентованою опорою на акордові комплекси) та старолеушківський $МТА_3$ [(a_5c_2)(b_3a_5)2]. Мелотипи віддаленої спорідненості: $МТА_4$ – рогівський варіант з поспівковою послідовністю (dc_3)(b_4c_3)2 та $МТА_5$ – кугоєйський зразок з побудовою (ee_1)(b_5f)2. До самостійних мелотипів відносимо должанський пісенний зразок (МТВ) і новосергіївський (МТС) з наскрізною послідовністю мелопоспівок. Підкреслимо, що два зразки, записані в сусідніх станицях (Кугоєйська і Новосергіївська), значно відрізняються один від одного, являючи собою (як і должанський зразок) два самостійних твори на один віршовий текст.

«Ой у лузі, при березі» (с. Приморське) – пісня з моделлю віршової структури (447)3, спокійно-світлого звучання (незважаючи на сумний момент прощання козака з дівчиною-сиротою). Маючи типову музичну форму (АВВ), що складається з розвитку (в умовах мірного ритму, підголосково-поліфонічної і стрічкової двоголосої фактури) двох споріднених мелопоспівок повторної будови [(aa1)(bb1)2], пісня приваблює своєрідною манерою інтонування. Суть її полягає в тому, що рух мелолінії здійнюється в межах квінтового амбітусу (мажорного біхорду із заповненою субквартою в зачині та мажорного неповного

гексахорду в «ході»), утворюючи ланцюг із варіаційно повторюваних коротких мелопоспівок.

Трьома варіантами представлена старокозацька українська пісня **«Козак од'їзжає, дівчинонька плаче»**, поетичний текст якої побудований у формі діалогу (запитання – відповідь) між козаком, який від'їжджає *«на Вкраїну далеку»*, і дівчиною, котра просить його взяти з собою. Два варіанти, що мають спільні віршову структуру (667)(677)2, музичну форму (ABB_1) та ладові структури з двоярусним міноро-мажорним паралельним інтонуванням, належать до одного мелотипу: МТА – ст. Троїцька, $МТА_{тр}$ – ст. Сергіївська (мелотип далекої спорідненості, що має зачин, подібний до троїцького). Пісенний зразок, записаний від трьох сестер із х. Жовті Копани, є самостійним мелотипом (МТВ) з віршовою структурою (66)(777)2 і музичною формою (ABB), в межах якої розгортаються зачинна мелопоспівка «а» і тричі варіантно повторена (на рівні неточного секвенціювання) мелопоспівка «b» «ходу». Мінорні структури (від біхорду до гексахорду), вузькоамбітусні в мелолінії, яка поєднується з другим голосом у стрічково-терцієвому двоголоссі, мають незмінну звуковисотність опорного тону, що підтверджується допоміжною високою субсекундою (в зачині вона діє і в системі домінантового квінтакорду). Сувора епіка мелоінтонування підкреслюється довгими цезурами наприкінці кожної поспівки: відповідно на домінантовому, субдомінантовому та тонічному тонах.

Кубанська пісня **«Прощай ти, Уманська станиця»**, записана від чоловічого гурту Уманської станиці, є своєрідною візитною карткою цього нескореного під час соціального лихоліття 20–30-х рр. XX ст. козацького поселення. Характерними для даної пісні є віршова структура (98)3, протиставлення стримано-суворої романсової лірики монодичного зачину широкорозспівній кантиленній ліриці «ходу», викладеному в акордово-гармонічній (з елементами чотири- і двоголосся) триголосій фактурі. Що стосується ладових структур, то мінорні гекса-, пента- та тетрахорди є тими звукорядовими системами, в межах яких логічно (у поступовому звуковисотному подоланні структурних вершин) розгортається хвилеподібна мелолінія зачину (aa_1); тенорова мелодія двох мелопоспівок продовженого розвитку «ходу» (bc) звучить в амбітусі гептахорду паралельної мажорної ладової системи (на тлі гармонічних функцій першого, четвертого й третього ступенів) – мелопоспівка «b» – та мінорного гексахорду попередньої звуковисотної системи (на тлі повного функціонального гармонічного звороту) – мелопоспівка «с».

П'ять варіантів ліричної старокозацької української пісні **«А в полі могила з вітром говорила»** об'єднуються спільним поетичним текстом, зміст якого пов'язаний з біблійною притчею про блудного сина і висновком, покладеним в основу кубанських зразків поширеної пісні:

Не покидай, козаченько, рідненького батька.
Як батька спокинеш, так і сам загинеш,
Річенькою бистренькою за Дунай запливеш.

Усі варіанти мають, окрім поетичного тексту, спільні віршову структуру (66)(446)2, музичну форму (ABB_1), мірну ритміку, мінорну октахордову структуру. За музичним викладом вони поділяються на чотири споріднених мелотипи – МТА (ст. Кисляківська), $МТА_1$ (ст. Калінінська), $МТА_2$ (ст. Дінська), $МТА_3$ (ст. Челбаська) – та один самостійний МТВ (ст. Іркліївська). Споріднені варіанти мають спільний тип розвитку мелопоспівок – (aa_1)(bc)2, мінорні ладові структури (в системі квінтакорду і гексахорду (гептахорду) в зачині, октахорду – з варіабельністю сьомого ступеня у кисляківському та калінінському варіантах та тимчасовим відхиленням в паралельно-мажорні системи у дінському варіанті – в «ході»), двоголосу фактуру з елементами триголосся у дінському і перевагою підго-

лосково-поліфонічного або стрічкового (паралельними унісонами, терціями, октавами) викладів у кисляківському варіантах. Самостійний МТВ характеризується індивідуальною мелодією протяжливо-кантиленного кантового стилю, що звучить у верхньому голосі на фоні акордово-гармонічної триголосої (з моментами чотириголосся) фактури, в амбітусі мінорного пентахорду (зачин), паралельно-мажорного гексахорду, мінорних гепта- та октахордів («хід»).

Пісня **«Ой гай, мати»** (ст. Дінська) приваблює вишуканим поетичним текстом, герой якого, *«козак молоденький»*, від'їжджаючи на Вкраїну та умившись *«слізоньками»*, просить поливати биту дорогу, *«щоб та й не пилилась»*, і розважати *«молоду дівчину, щоб та й не журилась»*. Сумна, кантиленно-протяжливого стилю мелодія, в котрій відчувається параксизм неприхованих глибинних емоцій, поєднуючись з поетичним текстом (з моделлю віршової структури (446)2), звучить в системі мінорних структур (три-, гекса-, пента- та октахордів), в умовах мішаного двоголосся, дворядкової (з елементами репризності) музичної форми (АВ), що розбудовується шляхом секвенційного неточного «проростання» однієї мелопоспівки.

У пісні **«Сидить голуб на березі»** (с. Кучугури) поетичний текст з темою прощання дівчини з козаком має таку саму віршову структуру, як і попередня пісня, але його мелодичне відтворення, очевидно, через більш оптимістичний настрій розставання, відповідає іншому стилю – лірико-романсовому. Мелодія танцювального (вальсоподібного) типу, яка діє у підголосково-поліфонічному поєднанні з другим голосом, звучить у системі мажоро-мінорних паралельних ладових структур (з варіабельністю сьомого ступеня) та акцентно-динамічної ритмічної організації. Неконтрастне протиставлення двічі повтореної зачинної мажорної мелопоспівки «а» двом мінорним мелопоспівкам продовженого розвитку («b» і «c») «ходу» відповідно відбивається на будові мелострофи (ABB_1), в якій перший і другий рядки співвідносяться на рівні похідного контрасту.

Пісня **«Ой на горі дощик іде»**, записана від трьох сестер із ст. Новосергіївська, є зразковим твором «мажорної» лірики козацької пісенності, в якому яскраво виявляється мелодична лініарність кожного з двох голосів, що поєднуються у підголосково-поліфонічній та стрічковій (паралельними терціями, октавами та й чистими квартами) двоголосій (з моментами триголосся) фактурі. Протяжлива кантиленна мелодія, якій, здається, немає кінця, незважаючи на виражену в поетичному тексті (з моделлю віршової структури (77)2) *«тоску та печаль»* на серці дівчини, що проводжає милого в похід, звучить в мажорі (в системі пентахордів і гексахорду із заповненою субквартою), варіаційно змінюючись в окремих куплетах і закінчуючись на тоні п'ятого ступеня. Музична форма має риси репризності [(ab)(cb_1)], а на рівні усієї пісні – елементи куплетної варіаційності, що свідчить про інтонаційно-мелодичну винахідливість сестер-співачок, яскравих носіїв українського пісенного фольклору своєї станиці.

Про похідно-військове життя кубанського козака йдеться у шестиваріантній пісні одного мелотипу, котра в кожному варіанті має індивідуалізовані заголовні слова віршових текстів: МТА – **«Прощай той край, де я родився»** (ст. Батуринська), $МТА_1$ – **«Іскрилось сонце за горами»** (ст. Павлівська), $МТА_2$ – **«Погасло сонце за горами»** (ст. Старолеушківська), $МТА_3$ – **«За гору сонце закотилось»** (ст. Полтавська), $МТА_4$ – **«Сидить Семене серед хати»** (ст. Калінінська), $МТА_5$ – **«Ой ви, хлопці-чорноморці»** (ст. Рогівська). Відрізняючись один від одного тими варіативними змінами, що торкнулися фактури, ладових структур, характеру загального звучання, інтонаційно-ритмічних деталей мелосу, а також міри повноти та цілісності змісту віршових текстів, кожний з пісенних зразків сприймається індивідуалізованою художньою одиницею кубанського старокозацького пісен-

ного фольклору, в якій відбилися чорноморська тематика (*«хлопці-чорноморці, Кубані вірнії сини»*, що *«у врат турецьких пасли коней і там балакали вони»*) та розспівно-протяжлива стильова манера (з яскравими локальними особливостями) звуко- та піснетворення. Головною ознакою, за якою можна визначити кубанське походження козацької народної пісні, виступає віршова структура, що, на відміну від віршової структури більшості зразків української традиційної пісенної лірики, є, зазвичай, гетерометричною в межах строфи, гетеросилабічною у побудові віршового рядка та змінною чи не в кожному куплеті. У всіх варіантах пісні, що розглядається, саме такими є віршові структури, в сегментах яких кількість складів може доходити до восьми-дев'яти. У пісеннофольклорних, українського походження традиційних зразках з акцентно-динамічною і мірною ритмічною організацією аналоги з подібною віршовою сегментацією зустрічаються рідко. З боку змісту віршових текстів шести наших варіантів спостерігається відсутність загальної цільності й куплетної послідовності, що зумовлено ознаками контамінації, втрат цілих куплетів, сюжетної незавершеності (особливо у калінінському і старолеушківському варіантах). Спільними для усіх зразків етномузикознавчими характеристиками є: музична форма (ABB($_1$)) з наскрізною дією мелопоспівок продовженого розвитку: (ab)(cd)(c_1d_1) (окрім рогівського варіанту, в якому діють дві мелопоспівки повторно-варіаційної будови: (aa_1)(bb_1)(b_2b_3); паралельна міноро-мажорна змінність, що починається від другої зачинної мелопоспівки і продовжується в «ході»; мірний ритм; стрічкове двоголосся з епізодами (у деяких варіантах) акордового триголосся, зокрема кантового типу (павлівський зразок).

Дивовижним зразком кубанської старокозацької лірики з протяжливо-розспіваною, мажорною речитативно-кантиленною мелодією є пісня із ст. Старомишастівська **«Послєдній ноньошній деньочок»**. Вступ молодого кубанського козака до похідно-військового життя оспівується від імені хлопця, який констатує факт свого від'їзду (*«завтра рано світ за очі»*) від родини, друзів та дівчини, з якою *«три года гуляв...з вечора до ночі,..до білого дня»*. Незважаючи на двокуплетну стислість поетичного тексту з віршовою структурою (98)3, можна говорити про його семантичну завершеність і цілісність. Мелолінія верхнього голосу звучить у спокійно-величному русі, то загальмовано й стрибком «падаючи» униз або підносячись угору, то прискорено й поступово охоплюючи усі тони мажорного гексахорду (із субквартою і субсекундою). Трирядкова музична будова формується у нехарактерну для кубанських народних пісень мелострофу з точним повторенням кожного рядка (ААА), що складається з двох мелопоспівок («а» і «b») продовженого розвитку і цезурується незмінною кінцівкою на звуці п'ятого ступеня, подвоєного в октаву. Акордова, кантового типу триголоса фактура поєднується з моментами стрічково-терцієвого двоголосся.

У восьми пісенних зразках тематика пов'язана зі звісткою про загибель козака у військовому поході. З них популярною є пісня **«Ой на горі (у полі) ячмінь»**, зафіксована у трьох варіантах одного мелотипу: МТА – ст. Калниболоцька, МТА$_1$ – ст. Староджереліївська, МТА$_{тр}$ – ст. Старотитарівська; ще одна пісня – **«Ой не лай мене ж, мила»** (ст. Троїцька), поетичні тексти двох початкових куплетів якої контаміновані з віршовими текстами попередньої пісні («Ой на горі ячмінь»), належить до самостійного мелотипу (МТВ). Три зразки одного мелотипу мають: аналогічного змісту і викладу поетичні тексти (про різноемоційну реакцію на факт загибелі *«козаченька»* з *«личеньком»*, покритим *«червоною китайочкою»*, трьох алегоричних *«пав»*, що його кохали); однотипні віршову структуру (66)(446)2, музичну форму A(aa_1)B(bc)B(bc), мажорні ладові структури (октахорд); світло-епічний характер загального звучання, в якому чергуються речитативна декламаційність репетиційно викладених складонот і широка кантилена вокалізованих окремих

складів, що завершуються довготривалими стійкими цезурами (особливо яскраво це виявляється у староджереліївському варіанті); переважно стрічково-терцієвий вид фактури.

Монодична пісня **«Ой не лай мене ж, мила»** (записана від Зінченко Р. П., 1914 р. н.), поетичний текст якої має модель тієї самої віршової структури (66)(446), а музична будова відповідає формі (АВВ) (з розвитком двох мелопоспівок на рівні варіаційного повторення), за характером бадьорої, енергійної мелодії, що розгортається в системі мінорних гепта- й гексахордів із субсекундою, і акцентно-динамічної ритмічної організації, нагадує найпопулярнішу жартівливу кубанську пісню «Варенички».

Одноваріантна кубанська козацька лірична пісня **«Раз козак у поход собирався»** (ст. Старовеличківська), зміст поетичного тексту якої наповнений сценами прощання козака із зарученою з ним дівчиною, приходу *«із бою»* лихої звістки про його загибель, має складну віршову структуру (109)2, дворядкову музичну форму ($АА_1$), субмотиви двох мелопоспівок котрої будуються переважно на основі анапестової ритмоформули чотирискладника, в амбітусі малої ундецими (система натуральномінорного звукоряду з єдиним ладовим центром) та в фактурних умовах стрічково-терцієвого і підголосково-поліфонічного двоголосся.

Дві пісні з аналогічними змістом, викладом поетичного тексту і моделлю віршової структури (44)3, музичною формою ($АВВ_1$), характером музичного тексту і типом фактури (стрічкове й підголосково-поліфонічне двоголосся) належать до одного мелотипу відносно близької спорідненості і мають різні заголовні слова першого рядка: МТА – **«Шумить-гуде ой і дібровонька»** (ст. Варениківська), $МТА_1$ – **«Жила вдова, вдова молодая»** (ст. Рогівська). Поетичними засобами віршового тексту, в центрі якого молода вдова-*«удівонька»*, котра на битому шляху розпитує сивогривого коня про свого загиблого милого, і досить нескладними засобами музичної виразності, якими створюється настрій застиглої скорботи (чотириразове, з незначними змінами повторення в «ході» остинатної поспівки), вимальовується символічний образ горя молодої козачки, у якої війна відібрала чоловіка.

Ту саму тематику, але втілену іншими поетичними і музичними засобами, знаходимо в пісні **«Козаченько, куда йдеш?»** (ст. Старонижчестебліївська). У другій частині віршового тексту (зі структурою (77)(46)2), котрій передують експозиційні два куплети з традиційною сценою прощання, йдеться про зловісну звістку про загибель козака (який обіцяв дівчині повернутися восени, *«як упаде листячко з калини»*), що прийшла до села тоді, коли *«жито зацвіло»*. Особливістяь музичного тексту полягає в тому, що зачин не є монодичним, а викладений, як і «хід», у стрічково-терцієвій фактурі (з елементами поліфонічної підголосковості), а процес мелоінтонування здійснюється за принципом похідного контрасту, що утворюється між зачином, в якому низхідна, кантиленного стилю і повільного темпу мелопоспівка (двічі незмінно повторена), протиставлена речитативно-декламаційній (також двічі викладеній) мелопоспівці, що звучить у рухливому темпі і за типовою для танцювальних мелодій ритмічною формулою дипірихія (з кінцівкою-спондеєм). Пісню характеризують музична форма $A(aa)B(bb_1)B_1(bb_2)$, акцентно-динамічний ритм та мінорні структури з варіабельністю другого ступеня (октахорд натурального і гармонічного видів у зачині, гексахорд і біхорд із субквартою та високою субсекундою в «ході»).

Тема прохання козака відпустити його тимчасово додому звучить в одноваріантній старокозацькій пісні **«Сойду я на горку»** (ст. Калінінська). Мелодизований речитатив світлої, інтонаційно й ритмічно гнучкої лінії верхнього голосу, що звучить у системі широкоамбітусного мажорного звукоряду й досягає кульмінаційної стійкої кінцівки, відтво-

рює трикуплетний віршовий текст (з моделлю структури (66)(446)2), в якому традиційно поєднуються образи поетичної природи (*«горка крутая»*, *«річка ой бистра»*) і реальних військових людей (*«полковничек пане»* і *«молодий козак»*). У межах музичної форми (ABB_1) безконтрастно рухаються чотири мелопоспівки продовженого розвитку, з яких монодично-зачинна «а» двічі точно повторюється, а з трьох інших («b», «c», «d») складається «хід», що звучить у мішаній двоголосій фактурі.

Два зразки пісні **«Ой у лузі та й ще при березі»**, що відносяться до різних мелотипів, записано в станицях Старотитарівська і Павлівська. Перший з них є кубанським варіантом відомої української пісні, а другий ідентифікується з варіантом української історичної пісні «Розвивайся, кучерявий дубе», зафіксованим у ст. Павлівська (обидві пісні записані від одного гурту). Поетичний текст павлівського зразка «Ой у лузі та й ще при березі» після третього куплету контамінується з двома початковими куплетами згаданої історичної пісні, і це свідчить про сприйняття виконавцями пісенного гурту віршових текстів обох пісень в єдиній системі мелоінтонування, що, очевидно, стало традиційним для локального пісенного стилю станиці. Перші ж три куплети павлівської пісні «Ой у лузі...» і за змістом (про козака, якому мати дала не щастя й долю, а *«гарне личко і чорні брови»*), і за моделлю віршової структури (446) майже ідентичні повному поетичному текстові старотитарівської пісні з цією ж назвою. Але про пісенну варіантність щодо музичного матеріалу можна говорити лише на рівні визначення подібності або трансформованої спорідненості окремих мелодичних зворотів: закінчення першої зачинної мелопоспівки зворотом, яким головний устій зміщується на квінту вниз (реліктова автентичність); зворот «розмитої» цезури між закінченням зачину і початком «ходу»; кінцівка пісенних текстів на довгому звуці п'ятого ступеня, подвоєного в октаву. У цілому ж обидві пісні відрізняються між собою змістовними характеристиками мелосу (героїко-ліричного у павлівському зразку і скорботно-елегійного, з елементами голосіння, у старотитарівському), музичними формами – відповідно, $A(ab)B(cdd_1)B(cdd_1)$ і $A(aa_1)B(bb_1b_2)$, фактурою – акордово-гармонічною триголосою кантового типу й стрічково-октавною в павлівському та підголосково-поліфонічною й стрічковою (паралельними терціями і октавами) двоголосою в старотитарівському варіантах. Що стосується ладових структур, то хоча в обох піснях є ознаки триярусного інтонування (навколо головного, квартового та паралельного міноро-мажорного устоїв), звукоряди цих структур є різними: переважно вузькоамбітусними – у старотитарівському творі, вузькоамбітусними (в зачині – трихорд із субквартою і тетрахорд), широкоамбітусними (квінтакорди, гексахорд) та ангемітонними (тритоніка верхнього тетрахорду натурального мінору) – у павлівському.

Тема трагічної події з козаком (загибель у воді під час напування коня), який вирушив за Дунай, – у двоваріантній пісні **«Ой як стану я раненько»** (ст. Старонижчестебліївська, Челбаська). Обидва варіанти належать до одного мелотипу близького спорідненення, що зумовлюється спільністю змісту віршових текстів з моделлю структури (4444)2 і моментами міжрядкової конкатенації, музичної форми $A(aa)B(bb_1)$, акцентно-динамічного ритму, аналогічних ладових структур мажорного нахилу (з кінцівкою на подвоєному в октаву звуці п'ятого ступеня), лініарних контурів мелодії спокійно-стриманого характеру (що в цілому суперечить змісту поетичного тексту), також мішаної фактури.

П'ять пісень присвячено темі ностальгії задунайського козака за країною і дівчиною. У змісті поетичного тексту пісні **«Ой орьол, ти, орьол»** (ст. Шкуринська) з гетерометричною віршовою структурою, що утворюється через міжстрофну конкатенацію, оспівується діалог козака і орла; на запитання, чи бував він над *«рідною стороною»* козака орел відповідає, як за ним, козаком, журиться, *«дрібненькими слізоньками»* умивається його

мила. Музичний текст пісні з широкоамбітусною, епічного речитативно-кантиленного стилю мелодією, лініарність якої формується із чотирьох мелопоспівок похідного контрасту, організований у дворядкову форму наскрізного типу і розгортається в умовах чотирьох ладових устоїв, що змінюються у такій послідовності: *G* (мажорні тетратоніка з субквартою, квінтакорд і гексахорд) – *C* (мажорний тетрахорд із субквартою) – *a* (мінорний квінтакорд) – *d* (мінорні квінтакорд і пентахорд, кінцівка на звуці октавного устою). Отже, в даній пісні спостерігається ефект мажорної квартової, паралельної мажоро-мінорної та мінорної квартової ладової змінності, що послідовно здійснюється в музичному матеріалі, викладеному засобами мішаної двоголосої фактури. Додамо, що з мелодією цієї пісні контамінується весільна необрядова пісня «Батько свій зав'язав дочці світ», записана в ст. Старомишастівська і с. Катеринівка.

Пісня **«Ой летів орел та й понад морем»**, записана в ст. Медведівська від Корчиної Л. М., є старокозацькою сирітською, в якій йдеться про гірку долю козака-сироти, котрий на чужій стороні *«ой тяжко вздихає»*, коли *«погляне на свою країну»* і згадає рідну матір, котра його *«цурається»*, про що розповіли йому *«лихі люди»*. Унікальність пісні полягає в тому, що їй неможливо знайти аналога ні на Кубані, ні в Україні, і це пояснюється великим даром талановитої співачки імпровізувати на слова відомої пісні, збагачуючи їх ампліфікованими доповненнями, а саму мелодію прикрашаючи прийомами мелізматичного інтонування, наближеними до голосіння. При цому кожна із п'яти оновлюваних мелопоспівок, що формують трирядкову будову A(ab)B(cde)B_1($c_1$de), діє в межах своєї ладової структури, тяжіючи до трьох устоїв і, відповідно, утворюючи триярусне інтонування, що завершується поверненням до початкового головного устою *g*: *g–B–c–g*. У цілому рух мелопоспівок організовує послідовний процес інтонування пісні в системі таких ладових структур: поспівка «a» – еолійський гептахорд з устоєм *g*; поспівка «b» – мінорний гексахорд з устоєм *g* і кінцевим зміщенням в устій *B* (мажорний трихорд із субсекундою); поспівки «c» і «d» – неповний звукоряд міксолідійського гептахорду і гексахорду в системі мажорного квінтакорду з устоєм *B*; поспівка «e» – ладове зміщення в систему мінорного квінтакорду з устоєм *c*, наступне ладове зміщення в мінорну тритоніку з устоєм *g*. Процес інтонування співачкою словесно-музичного тексту (модель віршової структури (446)3) здійснюється в рубатному ритмі, поєднуючи риси декламаційної речитації (репетиційне повторювання одновисотного звука або остинатне – інтонації із двох різновисотних звуків) і широкорозспіваної кантилени (вокалізація майже половини складів декількома – від двох до шести – тонами).

Три пісенних твори – **«Ой там, за Дунаєм» («Ой за гаєм, за Дунаєм»)** – поєднані поетичними текстами, герой яких, молодий козак Іванко, *«гукає перелазу»* (*«конем грає»*), щоб подивитися *«хоч раз»* на Вкраїну і свою дівчину. Два словесних тексти – староджереліївський і уманський – споріднені і за змістом, і за стилістичними прийомами (строфічна анафора, тавтологія, внутрістрофна і міжстрофна конкатенація), що розширюють строфу, в основі побудови якої залишається одна віршова модель (6666). Тексти обох варіантів споріднені і за деякими музичними характеристиками: мелодичними (теплий, камерно-святковий настрій) і формотворчими (музична форма (aa_1)(bb_1). За цими ознаками визначається один мелотип двох споріднених варіантів: МТА – ст. Староджереліївська, $МТА_1$ – ст. Уманська. Відрізняються ж мелотипи за фактурою: стрічково-терцієвою з елементами двоголосої підголосковості (МТА) і акордово-гармонічною дво-, триголосою кантового типу ($МТА_1$). Найбільшою статичністю позначений рух мелопоспівки «b» у староджереліївськму варіанті, де вона, точно повторюючись у межах вузькоамбітусного мажорного тетрахорду, піддається дробленню на остинатно-формульні субпоспівки; завер-

шується цей рух нестійким кінцевим тоном на короткотривалому звуці п'ятого ступеня, подвоєним у терцію. В уманському варіанті мелопоспівки «b» і «b_1» «ходу» мають стійке закінчення на головних тонах п'ятого ступеня як результат квінтової зміни устоїв, що свідчить про двоярусне інтонування (навколо устоїв *G* і *D*). У зачинах обох варіантів мелопоспівка «а», викладена одно- і багатоголосо, повторюється у вигляді неточної секвенції у нижню секунду. Незважаючи на відносно близьку спорідненість мелотипів, обидва зразки є достатньо самостійними, особливо у фактурному й виконавському відношеннях, і тому кожний з них яскраво презентує індивідуальний пісенний стиль своєї локальної традиції. Пісня із с. Катеринівка **«Ой за гаєм, за Дунаєм»**, хоча і має «задунайську» тематику, є самостійним мелотипом (МТВ) з такими індивідуальними характеристиками, як наскрізна (ланцюгова) конкатенація, віршова форма (44)3, наскрізна музична форма з трьома односегментними рядками (а)(b)(c), мажорні ладові структури (пента- і гексахорди), кінцівка на подвоєному в октаву п'ятому ступені, мішана фактура, речитативно-кантиленна мелодія, що цезурована трьома стійкими звуками і повільно розгортається в умовах акцентно-динамічного ритму та спокійного хвилеподібного руху ритмічно майже незмінних різновисотних тонів.

Два варіанти старокозацької жартівливої пісні **«Наступає ой чорная хмара»**, тематика якої пов'язана із закоханими дівчиною і козаком, що крадькома зустрічаються, «*як мати заснула*», належать до одного мелотипу близької спорідненості. Їх поєднують тавтологічні моменти поетичного тексту, модель віршової структури (446)3, музична форма з рисами двочастинної репризності A(aa_1)B(ba_2)B(ba_2) і секвенційної неточної повторності мелопоспівки «b» в «ході», мажорні ладові структури, спільні контури мелодичної лінії; музична фактура є переважно стрічково-терцієвою у старолеушківському варіанті і акордово-гармонічною в рогівському.

Висновки. Розгляд 117-ти зразків старокозацької пісенної лірики, записаних у 47-х поселеннях (39-х станицях, одному місті, 3-х селах, 2-х селищах та на 2-х хуторах) 19-ти районів колишньої Чорноморії (110 пісень) і Кримського району території Закубання (ст. Варениківська і Троїцька, 7 пісень), засвідчив про їх активне життя серед сучасних мешканців Кубані. Найбільшу кількість було зафіксовано в центральній (Тимошівський р-н), південно-західній (Темрюкський р-н), східній (Павлівський р-н) та північній (Кущівський р-н) частинах Чорноморії. Тематика поетичних текстів відтворює різні події, образи, стосунки й настрої. Це зустріч і розставання козака з дівчиною, взаємне або нещасливе кохання, причарування козака дівчиною і побоювання нею поганої слави й зради, вибір козаком удовиці, звістка про його загибель, похідне життя й козацька недоля, сум задунайського козака за країною і дівчиною, нещаслива подія з козаком, який вирушив за Дунай.

Віршові структури (зокрема модельовані) визначаються розмаїтістю будови: з ізометричними рядками з 2–4-х ізосилабічних або гетеросилабічних сегментів [напр.: (44)3, (66)3, (77)3, (88)3, (46)2, (74)3, (87)3, (446)3, (447)3, (4444)2]; з гетерометричною чи ізометричною структурованістю 2–3-х рядків, що складаються із сегментів ізосилабічної або гетеросилабічної побудови [наприклад, (44)(66), (4)(466), (55)(565)2, (66)(777), (66)(446)2, (77)(46)2, (88)(65)(88)]. Віршове формотворення вирізняється більшою стабільністю, що пояснюється певною обмеженістю поетичних засобів вияву почуттів, пов'язаних з ліризацією різних настроїв і подій із життя козака. Найхарактернішою віршовою формою є трирядкова наскрізна з трьома типовими варіантами: (аб)(вг)2, (абв)(где)2, (аб)(вгд)2. Поодинокими є приклади наскрізного формотворення пісень з одно-, дворяд-

ковою строфікою: (абв) – «Ой упав сніжок», (аб)2 – «За туманом нічого не видно», а також із «ланцюговою» будовою куплетів, зумовленою міжрядковою конкатенацією: [(аб)(вг)][(вг)(де)][(де)(жз)] і т. д. («Ой, орьол...»). Незначне місце займають віршові форми синтезованого типу, в яких строфа складається із наскрізної будови одного рядка і повторної (на сегментному рівні) іншого, наприклад: [(ааб)(вгд), (абв)($гг_1г_2$), (аб)(вв), (абвг)(вг)], також із включенням (на сегментному, строфічному або щокуплетного ампліфікованого доповнення рівнях) рефренового повторення: (аг)($бг_1$) – «Розпрягайте, хлопці, коней», (аа)(абг)2 – «Біля річки...», (абв)2R($гддег_1$) – «Копав козак...».

Із музичних форм найпоширенішою є тричастинна із симетричною або несиметричною будовою мелострофи у таких її різновидах: (ABB) – 67 зразків, зокрема з елементами репризності (наприклад, «Шумлять верби», «Ой туман яром»), (ABB_1), наприклад, «Йшли корови із діброви», (ABC) – «Як піду я на могилу», «Ой на тім боці», «Ой за гаєм, за Дунаєм», (AAA) – «Послєдній ноньошній деньочок», (AA_1A_2) – «Закувала зозуленька», AA_1R – «Та копав козак...». Окремими зразками представлені однорядкова (abb) – «Ой упав сніжок», дворядкові (AA_1) – «Ой у полі дві тополі», «Раз козак у поход собирався» і (AB) – наприклад, «Стелись, барвіночок», «Єшо сонце не заходило», чотирирядкова (ABA_1B_1) – «Ой там коло річки» та п'ятирядкова («Ой за городом озерце») музичні форми.

З боку ладових характеристик переважна більшість старокозацьких ліричних пісень (78) належить до мінорних. Найчастішими в них є тимчасові паралельні зміщення устоїв, що пояснюється перевагою гармонічного мислення над стародавнішим. В окремих випадках зустрічаються тимчасові зміни устоїв у бік шостого («Ой за городом озерце» – *g–Es–g*) і четвертого («Ой там коло річки» – *G–C–G*) ступенів, двоярусне інтонування з модуляційною зміною устоїв («Ой чиї то сірі воли» – *G–D*, «Ой, орьол...» – *G–d*, «Ой там, за Дунаєм» – *G–D*), а також триярусне інтонування з тимчасовим («Ходе павич...» – *g–c–B–g*, «Ой у полі озеречко» – *g–c–Es–c–g–c–g*) і модуляційним «Ой у полі верба» – *D–G–e–G*, «Стелись, барвіночок» – *c–g–B–g*, «Ой летів орел» – g–B–c) зміщеннями устоїв. Із звукорядів 32-х пісень мажорного нахилу три є міксолідійськими: «Ой у полі калина стояла», «Ой там у полі», «Ой овечки з поля». Музична фактура пісень, окрім п'яти монодичних, є багатоголосою: двоголосою стрічковою, мішаною та з елементами акордового триголосся, в окремих зразках – акордовою дво-, триголосою. Багатоглосий виклад починається після одноосібного зачинного вступу (більшість пісень) або від другого такту зачину (50 творів); рідше спостерігається «нерегламентований», на різних ділянках зачину, вступ нижнього голосу.

Мелодична стилістика визначається наявностю в музичних текстах кантиленних, речитативних, декламаційних, моторно- і пісенно-танцювальних ознак (в їх «чистому» або «симбіозному» вигляді). Найбільша кількість зразків (70) належить до речитативнно-кантиленного стилю з перевагою речитативності (53) або кантилени (17). Із творів (31) кантиленного мелостилю з активною протяжливою вокалізацією окремих віршових складів і повільним темпом вирізняються шість, серед яких **«Йшли корови... »** (ст. Кугоєйська) і **«Ой на горі дощик іде»** (ст. Новсергіївська), позначені талановитим виконанням малих родинних (сестриних) гуртів.

Мірний часокількісний ритм є типовим для пісень кантиленного і кантиленно-речитативного стилів (88), акцентно-динамічний – для творів моторно- і пісенно-танцювальних (27). Засобами речитативної ритміки формується мелодична лініарність пісні **«Ой зацвів терен рясний»**, рубатної – **«Ой летів орел...»**. Розгортання музичного матеріалу пісень здійснюється за принципом варіативного, точного або секвенційного повторювання мелопоспівок, також їх продовженого розвитку та оновлення. Каденційні мелопоспівки-кінцівки

мають певну інтонаційно-мелодичну типовість, конкретизовану кількома різновидами. Членування музичного матеріалу стійкими (переважно) і «розмитими» цезурами реалізується на різних ділянках музичної форми, зокрема наприкінці кожного рядка або мелопоспівки. Для окремих зразків характерним є нецезурований (наскрізний) тип викладу (**«Ой як стану я раненько»**, **«Ой там, за Дунаєм»**). 28 пісень є варіантними, 36 – одноваріантними. Варіантні пісні (з мелотипами близької, відносно близької, трансформованої спорідненості або самостійними) представлені у різнолокальних двох (17 пісень), трьох-шести і навіть восьми (**«Йшли корови із діброви»**) зразках. Виконавцями козацьких ліричних пісень були окремі співачки (5 зразків), жіночі і подружні дуети (22 пісні), жіночі тріо (2 твори), жіночі малі (34 пісні) та великі жіночі, чоловічі й мішані (54 пісні) гурти.

5.2. Пісні про кохання

Пісні про кохання (52) рубрикуються за кількома тематичними сюжетами. Про зародження почуттів між хлопцем і дівчиною йдеться у піснях різнохарактерного змісту: легкій і вишуканій «Ой у городі три дубки», тепло-ліричних піснях-романсах «А в суботу Янко» і «Над лугами і над нивами», роздумливо-спокійних «Ой, вишенька та черешенька» і «Спіють півні, спіють другі». Вибір коханої чи коханого – у фольклоризованих піснях «Ой на горі цигани стояли» і «На небі місяць, на небі ясний». Низка творів присвячена взаємному коханню: розспівно-ліричні «Сиділа сорока та й біля потока», «Ой засвіти, місяченько», «Семене, Семене»; танцювально-задумливі «Ой гіля, гусоньки, на став» та «Ой вітер з поля». Розлив схвильованих почуттів – у піснях про причарування милого: «Калина-малина», «Ей, місяць не зоря», «Ой на тім боці же», «Вийди, Грицю, на й улицю». Образ матері, яка не пускає дочку гуляти, домінує в пісні «Ей, та як посію рожу». В іншій низці пісень – мелосповіді про нещасливе кохання: протяжлива «Хоть би швидше вечір», енергійна і схвильована «Та чабан вівці ганяє», сумно-сентиментальна «Бабуся рідненька». Людська неслава-розлучниця – тема стислих й задумливо-елегійних пісень «В огороді верба рясна» і «В темном лєсі». По-різному трактується тема розлуки в піснях «Шумить-гуде дібровонька», «Що, дівчина, зажурилась?», «Як було мнє літ сімнадцяті», а також у «чистих» за семантикою сюжетних текстів і фольклорними першоджерелами піснях «Ой налетіли гуси», «На городі конопельки», «Посіяла та конопельки». Серед творів з темою зради – бадьоро-енергійні «Туман яром по долині» та «Через гору» і глибинно-сумні «Ой ти, голубчик сизокриленький», «Ходила-бродила по вишневому саду», «Чим травка ой зелена». Темою різнохарактерних пісень «Десь там за горами», «Ой не смійся, та й дівчинонька», «Хоть би скорєй вечір», «Дощик накрапає», «Вийду, вийду я на гору» є легковажне ставлення до кохання з боку дівчини або хлопця; самогубство дівчини – тема пісні з мелодраматичним сюжетом «Як вирву вітку я винограду».

П'ять пісенних зразків з темою зародження почуттів є різнохарактерними не лише за змістом, а й за поетично-музичним втіленням, що робить кожний з них неповторним і самостійним твором любовно-ліричного жанру. Чарівна у своїй простоті й невибагливості з боку як поетичного, так і музичного текстів пісня із с. Катеринівка **«Ой у городі три дубки»** має гетерометричну будову строфи (з гетеросилабічною структурою рядків), другий рядок якої є рефреновим. Музична форма (AR) складається з двічі повторених в акцентно-динамічному ритмі експозиційної («а») і рефренової («r») мелопоспівок, перша з яких звучить в системі мажорних пента- і гексахордових структур та в умовах монодичного й стрічково-терцієвого (з елементами поліфонії) двоголосся, а друга (секвентно повторюючись у нижню секунду) – в системі мажорних квінтакорду і пентахорду із суб-

квартою, в умовах акордово-гармонічного триголосся і стрічково-терцієвого (в кінцівці – підголосково-поліфонічного) двоголосся та типової для танцювальних пісень ритмічної організації чотиридольника формулами дипірихія і дактиля.

Пісня із с. Батарейка **«Ой вишенька та черешенька»**, схожа за своїм світлим і безтурботливим звучанням на попередню пісню, характеризується віршовою моделлю (77)(66); «чистотою» фольклорного першоджерела поетичного тексту, сформованого за принципом використання внутрістрофної конкатенації – (аа)(бб); музичною дворядковою формою (АВ), що складається із двох майже незмінно повторюваних мелопоспівок продовженого розвитку, виклад котрих здійснюється в межах таких мажорних ладових структур, як дитоніка з субквартою, гексахорди і пентахорди (кінцівка – на довготривалому октавному тоні п'ятого ступеня); багатоголосою фактурою у вигляді стрічкового (паралельними терціями й октавами) і підголосково-поліфонічного двоголосся.

Ще один зразок світлої лірики – пісня **«Співють півні, співють другі»** (ст. Калінінська) із поширеним у козацьких ліричних піснях сюжетом про дочку, яку мати марно *«кличе вечеряти, а дочка не хоче»*. Модель віршової структури (446)3; мелодична лінія речитативно-кантиленного стилю (поєднана з лінією другого голосу в двоголосій фактурі мішаного типу), наскрізний розвиток якої, підкоряючись акцентно-динамічній ритміці, формується в музичну побудову $A(ab)B(cd)B_1(c_1d_1)$ і здійснюється в системі мажорних пента- й гексахордових структур і навколо двох ладових устоїв (звукорядами другої, квартової опори є мажорні тетратоніка із заповненою субквартою і дитоніка) з кінцівкою на подвоєному в октаву звуці головного устою, – такими є етномузикознавчі дані цієї стародавньої кубанської пісні.

«Над лугами і над нивами» (ст. Медведівська) – кубанська пісня-новотвір, у віршовому тексті якої поєднуються сюжетні елементи стародавнього обрядового українського звичаю («Я сорочку для коханого з льону вишию») і радянського періоду кубанської історії («В тракториста чорнобривого закохаюся»). Лірично-сентиментальний характер поетичного тексту споріднений з авторськими кубанськими піснями радянських часів, але на цьому аналогії закінчуються, оскільки за своїми етномузикознавчими позиціями, зокрема фактурними (стрічково-терцієве й октавне та підголосково-поліфонічне двоголосся) та формотворчими (ABB_1), а також щокуплетними фрагментальними варіативними змінами в музичному тексті, пісня є фольклоризованим зразком романсового стилю кубанської народної піснетворчості усної традиції. Виклад її поетичного тексту базується на двоваріантній будові віршової строфи з переважно гетеросилабічною структурою трьох рядків: (455)3 – перший, третій та четвертий куплети; (558)(555)2 – другий і п'ятий куплети. Мелодичний і фактурний розвиток відбувається через дію двох інтонаційно й ритмічно споріднених мелопоспівок у системі мінорних пентахордових структур (навколо двох опорних тонів – головного і квартового, тобто зміщеного у верхню кварту) та в межах діатонічного звукоряду натурального мінору.

Пісня романсого стилю українського походження **«У суботу Янко»** (с. Київське) є зразком гармонічного мислення, про що свідчать побудова мелодії, що базується на квінтакордовій і квартсекстакордовій лініарності, паралельній міноро-мажорній зміні устоїв, неодноразовому повторюванні двох ритмоформул, якими організовано мелопоспівки точного і секвенційного викладу. Пісня має віршову структуру (6565)3, типові музичну форму (ABB_1) і фактуру (стрічково-терцієве, стрічково-унісонне й поліфонічне двоголосся та акордове триголосся).

Два варіанти популярної на Кубані і в Україні класичної фольклоризованої пісні **«Ой на горі цигани стояли»** мають дворядкові віршові тексти, що базуються на внутрістрофній

конкатенації, при цьому експозиційний рядок розширюється через строфічну анафору, а другий, рефреновий, – через наявність коди. Отже, моделлю віршової структури пісні є (4646)R(6767)(77), а музичної форми – (AR coda). Тематика поетичного тексту – вибір циганом молодої циганки, якій він дарує *«кольца золотиє»*. Обидва варіанти належать до одного мелотипу близької спорідненості: МТА – ст. Калінінська, $МТА_1$ – ст. Пластунівська. Їх поєднують однотипні ладові структури (мінорні гекса- і октахорд, зміщення опорних тонів у четвертий та третій ступені в двох ланцюгах секвенцій-субпоспівок), повторювання двох споріднених мелопоспівок, з яких формується мелострофа з моделлю $(aa_1)(rr)(a_{1(2)})$, акцентно-динамічний ритм танцювального типу (з ритмоформулами дипірихія, дактиля й анапеста) та мішане двоголосся.

У змісті поетичного тексту пісні **«На небі місяць, на небі ясний»** (ст. Калінінська) вибір коханого здійснюється у своєрідній спосіб: дівчина *«на самоті»* при світлі свічки ворожить собі на *«короля трифового»*. Здавалось би, тривіальній «циганській» тематиці повинно відповідати музичне трактування на зразок фольклоризованого жорстокого романсу. Проте дана пісня, записана від гурту літніх виконавців, має своєрідну протяжливу мелодію, про стародавність якої свідчать великосекундова (нижня) міноро-мажорна змінність опорних тонів, що відбувається тричі, музична форма варіаційного типу (AA_1A_2) з послідовністю двох мелопоспівок продовженого розвитку й повторної будови $(ab)(a_1b_1)(a_1b_2)$ та наявність усіх трьох видів руху між двома голосами – паралельного (терціями, квінтами, октавами), протилежного і непрямого, – що сприяє утворенню мішаної (стрічкової та підголосково-поліфонічної) фактури.

Серед низки пісень, тематика яких пов'язана з виявленням почуттів взаємного кохання, найстародавнішими є два варіанти твору **«Летіла сорока побіля потоку»**, записані від двох жіночих дуетів у складі: Мігель М. Т. (1914 р. н.) і Солодкої Т. І. (1929 р.н.) із ст. Голубицька та Костенко Є. М. (1908 р. н.) і Чайлахової Р. М. (1912 р. н.) із ст. Батуринська. Маючи аналогічні віршові тексти з прийомом внутрістрофної конкатенації [(абаб)(вгвг)], а також спільні моделі віршової структури (5555), музичної форми (AB), ознаки мелодичного інтонування (в системі мажорних структур) і фактурного викладу (стрічкового й підголосково-поліфонічного), кожний зразок є самостійним народнопісенним твором великої художньої ваги. Дві мелопоспівки, що «беруть участь» у побудові двох рядків $(aa)(bb_1)$, відокремлюються як інтонаційно і ритмічно трансформовані синтаксичні одиниці далекого споріднення. Так, коли їх розвиток у першому куплеті відповідає вказаній схемі, то у наступних куплетах відбуваються варіативні зміни: $(a_1a_1)(bb_1)$ і $(a_2a_2)(b_2b_2)$. У п'яти куплетах батуринського зразка музична форма залишається незмінною: $(a_{тр}a_{тр})(b_{тр}b_{тр1})$. Важливою здається різниця у цезуруванні зачинів, яке у голубицькій пісні є стійким і довготривалим, а в батуринській – «розмитим» і, головне, таким, що «вміщує» на свою кінцеву слабку четвертну долю початок мелопоспівки «ходу», через що відбувається явище, котре можна назвати «рухливою кінцівкою». Відрізняються між собою і мажорні ладові структури обох пісень. Коли зачин першої з них звучить в системі квінтакорду і тетрахорду із субквартою і цезурується чотири рази, то зачин другої пісні розгортається в системі трихорду із субквартою і пентахорду в рівномірній «завуальованості» цезурування, яке вперше і, наче «невчасно» наступає у початковій мелопоспівці «ходу» (назвемо цю цезуру – на складі *«нько»* слова *«серденько»* – передкінцевою). У ладових структурах «ходу» суттєвим для голубицької пісні є наявність функціональних ознак гармонічного мислення: початок інтонування в системі квінтакорду п'ятого ступеня (автентична функціональність) і кульмінаційне інтонування на довготривалій двоголосій великодецимовій інтонації (плагальна функціональність). Ладовою структурою «ходу» в бату-

ринському варіанті є міксолідійський гептахорд з варіабельністю сьомого ступеня у другому голосі. Усі перераховані ознаки дозволяють вважати батуринський варіант найстародавнішим.

Чотири варіанти популярної на Кубані і в Україні пісні з яскравими ознаками елегійної лірики і тематики взаємного кохання **«Ой гіля, ой гіля, гусоньки, на став»** належать до одного мелотипу близького споріднення: МТА – ст. Медведівська, $МТА_1$ – с. Катеринівка, $МТА_2$ – ст. Голубицька, $МТА_3$ – ст. Кисляківська. Параметрами близької спорідненості є: текст епічного характеру (діалог «згоди» на ґрунті вечері з *«рибкою печеною»* й наступної розмови) і подібні віршові структури із трьох двосегментних ізометричних або гетерометричних рядків; трирядкова музична форма (АВВ) з ознаками двочастинної репризності, про що свідчить послідовність споріднених для усіх варіантів трьох мелопоспівок: $(ab)(cb_{(1)})2$; підголосково-поліфонічне двоголосся з моментами акордового триголосся в катеринівському варіанті; акцентно-динамічний ритм зі збереженням (переважно) спільних ритмоформул; мінорні ладові структури, зазвичай, в системі гексахорду та натурального октахорду; інтонування навколо двох опорних тонів (*g–B*) в «ході». Цезури на октавних головних устоях наприкінці кожного рядка є «розмитими» через додаткові звуки, що зв'язують, або через глісандування. Усі кінцівки, великосекундові за напрямом, є низхідними, окрім висхідної у кисляківському, найіндивідуальнішому варіанті.

Фольклоризована українська пісня-романс **«Ой засвіти, місяченько, ще й на той перелаз»** у виконанні жіночого тріо із ст. Голубицька теж присвячена темі взаємного кохання. Наскрізна подвійна внутрістрофна конкатенація у віршовому тексті з коломийковою структурою (446), трирядкова музична форма (AA_1A_1) з наявністю лише однієї мелопоспівки (ознаки «монотематизму») – $(aa_1)(a_2a_2)(a_2a_2)$, мінорні й паралельно-мажорні ладові структури (переважно пентахордові із субквартою і високою субсекундою), акцентно-динамічна ритміка танцювального типу і засадничою ритмоформулою, стрічково-терцієве (з елементами підголоскової поліфонії) двоголосся – такими є характеристики цієї популярної серед кубанських співачок ліричної пісні.

«Вечірком красна дівіца на лужок со стадом йшла» (ст. Сергіївська) – пісня, створена на Кубані, очевидно, під впливом російської пісенності, що особливо відчувається у віршовому тексті. Своєрідність твору, віршовий текст другого куплету якого здається контамінованим, оскільки простодушна тривіальність його змісту контрастує безпосередній поетичністі «фольклорного» тексту першого куплету, полягає в «українському» мелосі, складній гетерометричній структурованості п'ятирядкового віршового тексту та п'ятирядковій музичній формі з ознаками двочастинної репризності ($ABBA_1B$), також у мажорних структурах (у зачині – тетрахорд і пентатоніка, в «ході» – октахорд з варіабельністю сьомого ступеня, на базі якого звучать акордово-гармонічні вертикалі з мелодичною лінією у верхньому голосі), мірному ритмі та триголосій фактурі функціонального типу (з моментами стійкої остинатності – в третьому голосі – на звуках першого і п'ятого ступенів).

Невибаглива кубанська пісня **«Семене, Семене, косиночка в мене»** (ст. Ахтанизівська), віршовий текст якої являє собою дівочий монолог на тему взаємного кохання, сформована із чотирьох продовженого розвитку мелопоспівок (третя – у секвенційному проведенні), що утворюють мелострофу (АВВ). Ладовими структурами, в системі яких, нібито «на одному диханні» інтонується піднесено-інтимна мелодія (з ключовими словами у зменшувальній формі: *«краснесенька косиночка»*, *«юбчиночка»*, *«узесенька дороженька»*, *«серденько»*, *«криниченька»*, *«ріднесенька мати»*, *«ріднесенький тату»*, *«сваточки»*), є мінорні пентахорд у системі квінтакорду та октахорд із варіабельним сьомим ступе-

нем. Процес мелоінтонування проходить в умовах акцентно-динамічної ритморганізації танцювально-вальсового типу та стрічково-терцієвої фактури.

Протяжливо-кантиленна пісня **«Ой вітер з поля»** (ст. Кавказька) має десятикуплетний текст, у якому детально оспівуються і *«горе»* дівчини від кохання, і розповідь *«орлика сизокрилого»* про те, що милий працює *«на літейному заводі»*, і щаслива розв'язка з матримоніальним кінцем у найближчому майбутньому. Нескладна, надзвичайно приваблива кантиленна мелодія, поєднана з другим голосом у терцієво-октавному двоголоссі (з натуральним квінтакордом п'ятого ступеня в каденції), відтворює поетичний текст з нестабільною структурою та фрагментарною міжстрофною конкатенацією. Музичною формою є мелострофа (ABB_1) з рисами двочастинної репризності: $(aa)(ba_1)(b_1a_2)$, а ладовими структурами – мінорні гепта- (зачин) та октахорди («хід»).

Класична тема стародавніх ліричних пісень – про матір, яка не пускає дочку на вечорниці, – у чудовому творі **«Ей, та як посію рожу»** (ст. Медведівська). Нетиповими для цієї пісні є не лише нестабільна віршова структура з моделлю (666), але й віршова форма у вигляді однорядкової трисегментної строфи із внутрістрофною конкатенацією (aab), музична наскрізна однорядкова форма з мелопоспівками продовженого розвитку (abc), мажорні ладові структури (гекса-, три- і біхорди із субквартами, тетрахорд із заповненою субквартою) і в їх системі – двоярусне інтонування з квартовою зміною устоїв: *D–G–D–G*. Речитативно-кантиленна мелодія спокійною й плавною «ходою» поступово вичерпує регістрові можливості ладових звукорядів, завершуючи процес мелоінтонування довготривалою октавною кінцівкою на п'ятому ступені. Підголосково-поліфонічна двоголоса (з елементами акордового триголосся) фактура в окремих деталях варіаційно змінюється, особливо у верхньому голосі, що свідчить про моменти імпровізаційності в процесі виконання.

Нещасливе кохання, про яке розповідає дівчина, оспівується в декількох одноваріантних творах. **«Хоть би швидше вечір»** (ст. Старомишастівська) – найстародавніший з них. Модель віршової структури (66)2; музична форма (AB) з мелопоспівками похідного контрастування і ознаками репризної повторності $(ab)(cb_1)$; темпове протиставлення монодичного зачину, викладеного у швидкому темпі й в системі мінорного пентахорду (мелопоспівка «a»), і «ходу», що розгортається у двічі уповільненому темпі, в системі мінорних пентантоніки (із субсекундою) (мелопоспівки «b», «b_1») і натурального октахорду (мелопоспівка «c») та двоголосої поліфонічної підголосковості (з фрагментами мажорного квінтакорду третього ступеня), – такими є головні дані аналізу цієї ліричної пісні.

Пісня **«Бабуся рідненька, ти всім помагаєш»** (х. Жовті Копани), в мелодії якої виявляються риси і стародавності (варіабельність сьомого ступня), і мінорних структур пізнішого музичного мислення (ознаки пісенно-романсової лірики), має віршову структуру (66)3, однорядкову музичну форму (abb_1), мішану двоголосу фактуру (стрічково-терцієву і підголосково-поліфонічну).

У пісні **«Та чабан вівці ганяє»** (ст. Старолеушківська) зміст віршового тексту висвітлює ситуацію, пов'язану з моментом, коли дівчина дізнається, що її *«перестав чабан любить»*. Танцювальний характер рухливої, емоційно «неспокійної» мелодії зумовлений, очевидно, наявністю рефренового віршового сегменту *«Гей! Лю! Раз, два, люлі»*, що разом з останнім сегментом першого рядка повторюється в кожному куплеті. Віршова дворядкова строфа з моделлю структури (77)(67) відповідає музичній формі (AR) з секвенційним і варіативним повторенням мелопоспівки «a» і рефреновим звучанням мелопоспівки «r»: $(aa_1)(ra_2)$. Процес інтонування проходить в умовах акцентно-динамічної ритміки, переважно стрічково-терцієвого двоголосся і в системі мінорних структур (пентахордів і гексахорду із субквартою й високою субсекундою).

Три високої художньої ваги пісні присвячені темі причарування милого. **«Ой на тім боці»** (ст. Медведівська) – одна з них, і йдеться в ній про дівчину, яка звертається до *«циганівки-ворожки»* з проханням *«навіки»* причарувати до неї *«хлопця молодого»*. Процес кантиленного інтонування пісні з моделлю віршової структури (4466) і щокуплетною внутрістрофною конкатенацією відбувається дією трьох мелопоспівок: зачинної монодичної «а» (мінорні квінтакорд і пентахорд), та двох продовженого розвитку мелопоспівок «ходу», що у поступовому розгортанні і засобами переважно терцієвого й октавного поєднання з другим голосом спочатку досягають вершинного звука мінорного гептахорду (поспівка «b»), а потім – верхнього устою (поспівка «с»), формуючись у дворядкову будову (аа)(bc).

Пісня із ст. Старонижчестебліївська **«Ей, місяць не зоря»** з чарівною кантиленною лініарністю кожного з двох голосів, що утворюють підголосково-поліфонічну фактуру, має гетерометричну й несиметричну віршову структуру [(6)(575)2]. «Пікантний» зміст поетичного тексту торкається недовіри *«розудалого молодчика»* до вина, яким дівчина пригощає, можливо, сподіваючись таким шляхом його причарувати. Несиметричною є і музична форма (АВВ), що має стислу експозиційно-зачинну монодичну мелопоспівку «а» (мінорний квінтакорд з субквартою, паралельна міноро-мажорна зміна устоїв) та наскрізної дії три мелопоспівки «ходу» («b», «с», «d»): дві продовженого розвитку (друга цезурується двома звуковисотними складонотами – на п'ятому, а потім четвертому ступенях, утворюючи, відповідно, стійку автентичну і «модуляційну» цезури) і третю – каденційну (з кінцівкою на октавному головному тоні).

Класичний баладний сюжет причарування Гриця в пісні **«Вийди, Грицю, на й улицю»** (ст. Стародерев'янківська) базується на скромнішому змісті, пов'язаному із залицянням дівчини, яка обіцяє Грицю подарувати *«вишиту хустину»* за його гру на *«сопілочці з деревця»* і з *«дубовим денцем»*. Віршовий текст з моделлю (446)5 має п'ятирядкову музичну організацію (АВСВВ), в якій рядки формуються із послідовності п'яти мелопоспівок – продовженого розвитку, похідного контрасту і точного повторення: (ab)(cd)(ee_1)(cd)(cd). Схвильовано-емоційний характер речитативно-кантиленної мелодії посилюється неодноразовими змінами темпу і мірного ритму (на акцентно-динамічний) та комбінаторикою мелопоспівок, енергійний поступ яких гальмується «урівноваженими» кінцівками. Особливого значення набувають наявність в мінорних структурах домінантових квінтакорду і септакорду, а також стрічково-терцієва фактура як фактор своєрідної стабілізації процесу мелоінтонування.

Людська слава-розлучниця – тема пісень **«Ой на горі верба рясна»** і **«В темном лєсі ой да єсть хатина»**. Перша пісня, записана в двох варіантах (ст. Запорізька, х. Жовті Копани), має такі спільні ознаки близької спорідненості, як віршова структура (44)3, зміст (нещаслива доля *«красної дівки»*, яку люди розлучили з коханим) віршового тексту, міні-наскрізна музична форма з трьома односегментними рядками (АВС), мірний ритм, мінорні ладові структури неширокого амбітусу з міноро-мажорною зміною устоїв на початку «ходу», загальний характер мелодичного руху та один мелотип. Незначні фактурні відмінності стосуються типу двоголосся – підголосково-поліфонічного і мішаного.

Пісня кантиленного стилю **«В темном лєсі»**, записана в с. Катеринівка, хвилює своєю елегійного характеру широкоамбітусною мелодичною лініарністю головного голосу, в якій сміливо й логічно чергується стрибкове і переважно низхідне поступове інтонування, завдяки чому утворюється стисла пісенна композиція зі змістом віршового тексту про розлучення, яке дівчина пропонує своєму милому під впливом людських недобрих чуток. Головними позиціями аналізованого тексту пісні є: модель віршової структури (44)2, наскрізна музична будова з чотирма інтонаційно й ритмічно спорідненими мелопоспівками,

укладеними у дворядкову форму (АВ), та мінорні структури (зокрема трихордні й біхордні, що створюють ефект імітації у високу октаву) в системі натурального і гармонічного октахордів. Особливого значення набуває низхідна трихордова субпоспівка *b-a-g*, котра в зачині «діє» у нижньому регістрі, а далі – октавою вище, посилюючи експресивність, яка повністю знімається у другому рядку. Підвищено емоційний характер звучання першої частини пісні обумовлений словесним текстом, в якому, починаючи з третього куплету (монолог дівчини), емоційність посилюється міжрядковою конкатенацією, тоді як звучання усієї пісні урівноважується мірним ритмом, наближеним до акцентно-динамічного.
Пісні з тематикою зради коханню складають великий цикл, у якому по-різному трактується ставлення дівчини до свого милого. У пісні **«Калина-малина, чом не розцвітаєш?»** (ст. Кущівська) віршові рядки зі сталою структурою (66)3 містять невибагливий зміст, з якого постає дівчина, що докоряє свого *«Іванка»* за те, що він ходе до іншої *«та не признається»*. Таким же небивагливим є і музичне втілення віршового тексту, яке здійснюється засобами точного повторювання двох мелопоспівок зачину і двох споріднених мелопоспівок «ходу» в системі мінорних тетра- і октахордових структур, однофор-мульних ритмомалюнків, акцентно-динамічного ритму та стрічково-терцієвого складу.

Високим мистецьким рівнем втілення тієї самої «зрадницької» тематики вирізняється пісня із ст. Старолеушківська **«Ой ти, голубчик сизокриленький»**, «чистий» фольклорний текст якої являє собою монолог дівчини-сироти з розповіддю про своє невдале кохання. Неповторним здається сам процес мелоінтонування цієї пісні, який «народжує» дивовижно красиву мелодію; в ній вузлові моменти інтонування базуються на двох мінорних квінтакордах – першого (в зачині) і п'ятого (в «ході») ступенів, які різними мірами ритмічних одиниць і кількістю додаткових складонот (особливо в «ході», де на відстані використовується варіабельність сьомого ступеня) утворюють мінливу лініарність, що має стабільними лише каденційний зворот і октавну кінцівку. Але навіть і ця традиційна кінцівка супроводжується «розмитою» цезурою, що виникає в умовах несиметричної ритмічної організації звуків, перехідних до повторного третього рядка, який закінчується стабільним у звуковисотному і ритмічному відношеннях зворотом. І весь цей непростий процес звукотворення здійснюється у типовій музичній формі (АВВ), що складається із руху однієї повторної мелопоспівки і двох продовженого розвитку [(aa)(bc)2], і не менш типовими фактурними засобами мішаного двоголосся.

У творі **«Туман яром по долині»** (ст. Березанська) оспівується дівчина, яка може виборювати своє щастя навіть тоді, коли її коханий попереджує: *«Прийди, серце, поцілую, помилую, а з другою помандрую»*. Очевидно, саме цим зумовлений світлий, спокійний характер мелотворення в системі мажорних квінтакорду із субквартою і тритоніки (зачин) та міксолідійського звукоряду («хід») з октавною кінцівкою на звуці п'ятого ступеня. Наскрізна музична форма (АВВ) із чотирьох мелопоспівок продовженого розвитку [(ab)(cd)2], «розмиті» цезури (окрім зачинної), стрічково-терцієве і підголосково-поліфонічне двоголосся, мірний ритм – усіма цими засобами втілюється віршовий текст з моделлю віршової структури (4444)2 і двома внутрістрофними конкатенаціями.

Зовсім інший емоційний настрій має пісня, записана в ст. Тамань, із заголовними словами **«Туман яром, а пшениченька лугом»**, віршовий текст якої висвітлює пристрасний монолог дівчини, з котрим вона розгнівано звертається до того, хто з нею живе, а щовечора йде до іншої. Звідси і музичний текст, що укладається в однорядкову форму із трьох-чотирьох мелопоспівок наскрізного розвитку, які в кожному сегменті-такті інтонаційно й ритмічно оновлюються. Віршова структура тексту з міжстрофною конкатенацією в першому куплеті є трисегментною гетеросилабічною (475), а в другому-сьомому купле-

тах – чотирисегментною гетеросилабічною. Відповідно змінюється музична форма і виклад. Отже, маємо приклад куплетно-варіаційної форми, в якій перший куплет розбудовується однорядковою трисегментною формою (abc), а решта куплетів – однорядковою чотирисегментною формою зі значними інтонаційно-ритмічними змінами ($a_{тр}$dec). Неоднорідна музична стилістика поєднує речитативний стиль в монодичних тактах з кантиленним – у багатоголосих. Ладовими структурами першого куплету є мінорні пентатоніка (з півтоном), тетратоніка та натуральний октахорд, у наступних куплетах – гекса- та октахорди. Підголосково-поліфонічний двоголосий склад чергується зі стрічково-терцієвим, утворюючи в умовах мірного ритму (з наявністю такої рідкісної для кантиленної народної мелодики ритмічною фігурою, як дводольний амфібрахій) фактуру другого-четвертого тактів.

Дві самостійні пісні з одним віршовим текстом – **«Чим травка ой зелена»** (с. Катеринівка), **«Ходила-бродила по вишневому саду»** (ст. Старонижчестебліївська) – мають різні мелотипи. Віршовий текст високої поезії перших куплетів (*«Щипала я, рвала... спілий виноград, /Кидала, бросала я милому на кровать»*) переходить до реально-побутового і навіть загрозливого (*«Поб'ють тебе рани, накаже тебе Боза /За твою неправду, за невірную любов»*). Аналогічні для обох пісень тексти відособлюються суттєвими реалістичними деталями і самим викладом, через що віршова структура пісні «Чим травка ой зелена», заповнена повторами синтаксичних побудов (строфічною анафорою), змінюється щокуплетно і моделюється схемою (66)2. Кожна пісня є високомистецьким зразком кубанської лірики кантиленного стилю. Особливо вражає інтонаційно-ритмічна винахідливість старонижчестебліївського варіанту, записаного у монодичному виконанні (Булах Є. К., 1917 р. н.). Так наприклад, вокалізація другого семискладового сегмента зі словами *«по вишневому саду»* триває аж 18 звуків, з них на останній склад припадає п'ять різновисотних тонів. Укладена в музичну форму (АВ), дивовижна за цільністю лінії, що немає внутрішніх цезур, мелодія пісні розвивається чотирма поспівками наскрізного розгортання, у мірному ритмі та в системі мінорних пента- і гексахордових структур (з одним гептахордовим варіантом). Пісня із Катеринівки інакше оспівує той самий текст, трактуючи його чотирма мелопоспівками продовженого розвитку, три з яких звучать в мажорних структурах (три-, гекса- та пентахордових), а остання – в паралельному натуральномінорному октахордові, маючи дві непередбачені (в середині третього та четвертого сегментів) цезури. Фактура пісні – підголосково-поліфонічне й стрічкове (терцієве й октавне) двоголосся.

Пісня із ст. Брюховецька **«Зійшов місяць ой на годину»** має поетичний текст, пов'язаний з глибоко ліризованим монологічним викладом ситуації марного чекання дівчиною милого, який, на її думку, *«з другою ночує»*. Наскрізна міжстрофна конкатенація спричиняється до нестабільного структурування, моделювання якого дає схему (446)2. Елегійного, але дещо неспокійного характеру мелодія пісні, підкоряючись пульсації акцентно-динамічного ритму, розвивається чотирма мелопоспівками, перша з яких – монодично-зачинна – охоплює неповний мінорний пентахордовий амбітус, друга і третя мають плагальну змінність устоїв і звучать, варіаційно повторюючись, в межах мінорного гексахорду, а кінцівка висхідним рухом тетрахордового верхнього звукоряду завершує мелострофу на довготривалому октавному основному тоні. Формуючись таким чином у дворядкову будову (ab)(b_1c), мелодія сполучається з другим голосом, утворюючи стрічково-терцієву та стрічково-октавну фактуру. Характерного значення в мелоінтонуванні «ходу» набуває малосекундова, тричі повторена інтонація *as–g*, яка надає звучанню щемливого суму.

Три варіанти сентиментально-ліричної пісні quasi-романсового стилю **«Зійшов же місяць над горою»**, записані в станицях Каневська, Голубицька і Тамань, відрізняються

один від одного лише в деталях, належачи до одного спорідненого мелотипу. Вони мають віршову структуру [(548)3] поетичного тексту з двома «дійовими особами» – дівчиною і матір'ю, яка умовляє дочку забути коханого і узяти шлюб зі старим, також музичну форму (АВВ) з мелопоспівками наскрізного розвитку, з яких складається гнучка мелодія емоційно-піднесеного характеру. Її звучання здійснюється в межах мінорних структур – пентахордових (в тому числі в системі мажорного квінтакорду п'ятого ступеня з високою субсекундою), неповної октахордової, тетрахордових (або трихордових) із субквартою й високою субсекундою. Стрічкове (паралельними терціями, квінтами та октавами) і підголосково-поліфонічне двоголосся є фактурною ознакою цієї пісні, популярної серед жіночих фольклорних гуртів колишньої Чорноморії.

Бадьорість і енергія живої душі, втілена у декількох куплетах поетичного тексту пісні **«Через гору, гору та й долину»** (ст. Камишевацька), адекватно виражені такими музичними засобами: мелолінією верхнього голосу, яка, разом з другим голосом утворюючи підголосково-поліфонічну фактуру, «діє» в умовах чергування типових для танцювальних пісень ритмоформул чотирискладника (спондей, дактиль, дипірихій; при цьому ритмоформулою дипірихія, зазвичай, організовується та частина мелопоспівок, яка звучить репетиційними квінтами); мажорними ладовими структурами у вигляді тритоніки (з півтоном), гептахорду з субквартою й субтерцією, гексахорду із заповненою субквартою; акцентно-динамічною ритмікою; несиметричною музичною формою (АВВ), складовими розділами якої є односегментний монодичний зачин-імпульс та дві двічі повторювані мелопоспівки продовженого розвитку [(а)(bc)2].

Яскраве творче самовираження з натхненням виявила в пісні кантиленного стилю **«Ой як я сяду край віконечка прясти»** 78-річна представниця одноосібного виконання із ст. Старокорсунська Нестерова С. Т. Чотири наскрізних мелопоспівки, з яких формується мелострофа (АВ), розгортаються в рубатному ритмі, в амбітусі мінорних пентахорду (з охопленням контурів звуків квінтакорду), неповного і повного натурального октахорду. Щокуплетні варіаційні зміни засвідчують природний імпровізаторський дар співачки. Лейтмотивного значення набуває низхідна і висхідна (рідше) малотерцієва інтонація від сьомого натурального ступеня до п'ятого, інколи заповнена допоміжними звуками.

Гідні подиву два споріднених варіанти ліричної пісні **«Посіяла та конопельки»**, записані в станицях Брюховецька і Голубицька. Їх кантиленна мелодика чарує винятково виразними контурами з інтонаційними зворотами (секундовими, терцієвими й квартовими) у вигляді низхідного руху до опорного тону, які діють у контексті широкоамбітусного (децимового і ундецимового) лініарного «простору», надаючи щемливого суму мелосповіді про дівоче нещастя (*«Мене милий ой спокидає, а враги радіють»*). Спільні для обох варіантів модель віршової структури (446), музична форма (АВВ) (з дією чотирьох споріднених мелопоспівок продовженого розвитку), мірний ритм, мішаний вид багатоголосся з перевагою паралельних унісонів, терцій, квінт та октав (і моментами акордового триголосся у брюховецькому варіанті), а також аналогічні віршові тексти і характер звучання доповнюються такими індивідуалізованими ознаками, як темпові зміни, варіабельність сьомого ступеня, мінорні ладові структури переважно в системі квінтакордів першого й п'ятого ступенів (ст. Голубицька) і октахорду, здебільшого плавний рух обох голосів (ст. Брюховецька). Порівняння варіантів з урахуванням спільних та індивідуалізованих характеристик дозволяє вважати їх мелотипами відносно близької спорідненості, а брюховецький зразок – найвіддаленішим у часі.

Фольклоризована пісня-романс **«Як вирву квітку я винограду»** (ст. Старотитарівська) має поетичний текст мелодраматичного змісту, в якому йдеться про самогубство

дівчини, вчинене внаслідок *«словечка»* про зраду, яке їй *«Ванєчка сказав»*. З боку музичного втілення тексту, що несе ознаки поетики невисокого задуму і побутової кубанської лексики, відчувається пристосування до вимог народнопісенних українських традицій, зокрема фольклоротворчих законів. Звідси і типова мелострофа (АВВ) з послідовним розгортанням чотирьох мелопоспівок продовженого розвитку, що відбувається в умовах натуральномінорного октахорду, і мішане багатоголосся з перевагою паралельного руху – унісонного, терцієвого та квінтового, а також мірний ритм, типова для ліричних пісень кінцівка та темпові зміни через уповільнення руху в «ході». Але характер і розвиток широкоамбітусної мелолінії явно підпорядковується віршовій структурі (558)3, нехарактерній для фольклорних пісенних зразків.

Тематика чотирьох різноваріантних старовинних ліричних пісень торкається легковажного ставлення хлопця до кохання. **«Десь там, за горами сонечко сяє»** (ст. Кисляківська) – пісня, у віршовому тексті якої фігурує Маруся, яка *«не чує, серця не дає»*, жартуючи з іншим хлопцем. Речитативно-кантиленна мелодія пісні, яка уповільненою «ходою» розбудовується у неширокому амбітусі (пентахордовому із субквартою та високою субсекундою) мінорних і мажоро-паралельних (гексахордових) структур, відтворює текст із моделлю віршової структури (55)3, формуючи його в музичну будову (АВВ) з ознаками репризної дворядковості – $(ab)(cb_1)2$ – і фактурного контрасту. Останнє виявляється в тому, що третя мелопоспівка є триголосим мажорним фрагментом кантововго викладу, який протиставляється двом попереднім і заключній мелопоспівкам, викладеним у стрічково-терцієвому та підголосково-поліфонічному складах.

Дуже цікавим зразком, неповторним майже за усіма характеристиками, є пісня **«Ой не смійся, та дівчинонька»**, записана в ст. Кугоєйська від трьох сестер старшого віку, які володіють тільки їм властивою манерою виконання старокозацьких пісень. Насамперед викликає інтерес зміст поетичного тексту, викладений у формі монологу хлопця, який, констатуючи наявність десяти своїх *«дівчиночок»*-коханок, перераховує функції кожної з них щодо своєї особи: одна *«коня веде»*, друга *«напуває»*, третя *«сідло несе»*, четверта *«сідлає»*, п'ята *«більо* миє», шоста *«качає»*, сьома *«відрізає»*, восьма *«вишиває»*, дев'ята *«п'є й гуляє»*, а десята *«питає»*, куди збирається він *«сизокрилий орле?»* Форма першого, експозиційного куплету із внутрістрофною конкатенацією і моделлю віршової структури (77)(775) відрізняється від форми наступних п'яти куплетів, які мають іншу модельовану структурованість [(6)(66)], а також міжстрофну конкатенацію. Відповідно сформована і мелострофа пісні: симетрична трирядкова в експозиційному куплеті (ABA_1) і дворядкова в наступних куплетах (АВ). У трирядковій формі монодичного викладу мелопоспівки «а» і «с» співвідносяться на рівні похідного контрасту, а мелопоспівки «a_1» і «b» двоголосого викладу мають продовжений тип розвитку і репризно повторюються на відстані (у третьому рядку), утворюючи музичну будову $(ab)(c)(a_1b)$. У дворядковій формі мелопоспівка «с» набуває значення одноголосого зачину, після якого звучить той самий репризний рядок, що одержує функцію «ходу»: $(c)(a_1b)$. Широкоамбітусна речитативно-декламаційна мелолінія верхнього голосу на певних ділянках форми (мелопоспівки «b» і «а») сполучається з другим голосом, організуючись у підголосково-поліфонічну фактуру. Ладові структури експозиційного куплету розкриваються у такій послідовності: мажорні тритоніка і гексахорд із субсекундою, зміщення в мажорний біхорд (у другому голосі – трихорд) п'ятого і еолійський гептахорд третього ступенів, повернення в мажорні структури першого ступеня (тетра- і гексахорд), остаточне зміщення в п'ятий ступінь. Отже, пісня має трияpусне інтонування *C–G–a–G* з модуляційним зміщенням у кінцівці.

Значний інтерес викликає пісня **«Хоть би скорєй вечір»** (с. Приморське), особливо її ладова структурованість. Зміст поетичного тексту з моделлю віршової будови (66), викладеного у монологічній формі (від імені дівчини, яка ранком таємно випроводжає свого милого з хати), зводиться до кінцевого відвертого вислову хлопця: *«Я тебе люблю, а сватать не буду»*. Речитативно-кантиленна мелодія пісні з оновлюваними у процесі розгортання наскрізної форми чотирма мелопоспівками в «ході» сполучається з іншим голосом у стрічково-терцієвому, з елеменами поліфонічної підголосковості, двоголоссі. Починаючи з другого куплету, музична форма варіюється: $(a_1b_1)(cd)$. У ладовому відношенні пісня є зразком аж чотириярусного інтонування, при якому без втрати органічності звучання в зачині тричі зміщуються ладові устої (із мінорної тетратоніки в устій сьомого ступеня в системі мажорного секстакорду і далі – в устій п'ятого ступеня мінорної структури); в «ході» виклад здійснюється в системі міксолідійського звукоряду з устоєм на четвертому ступені. Отже, інтонування цієї старовинної пісні відбувається з великосекундовою, квінтовою та квартовою змінами устоїв, що вказує на її реліктовість: *g–F–D* (зачин)–*C* («хід»).

Повна світла, тепла й легкого гумору пісня із ст. Платнирівська **«Дощик накрапає»** приваблює «чистотою» фольклорного віршового тексту (зі структурою (66)2); оригінальністю «наповнення» музичної форми (ABB_1), в якій суттєву роль відіграє початкова мелопоспівка «а» через секвенційне (в зачині) і трансформоване (в «ході») повторювання $[(aa_1)(ba_{тр})(b_1a_{тр1})]$: міноро-мажорною паралельною змінністю, яка відбувається в зачині; темповими змінами та мішаною двоголосою фактурою, в котрій, окрім стрічково-терцієвого руху, спостерігаються моменти унісонно-гетерофонічні й підголосково-поліфонічні та акордового триголосся.

У пісні кантиленно-романсового стилю **«Вийду, вийду я на гору»** сполучаються ознаки архаїки і новотворення, що простежується у поетичному й музичному текстах. Із монологічного віршового викладу вимальовується образ легковажної дівчини, що себе вважає хитрішою за свого милого, який *«гуляє»* з її подругою, а вона – з його *«товаришем»*. Структура віршового тексту (447)2, в якому фрагментарно зустрічається міжстрофна конкатенація; дворядкова музична форма (AB) з органічним розвитком чотирьох споріднених мелопоспівок $[(aa_{тр})(bc)]$, в русі котрих поєднується низхідний інтонаційний напрямок до головного й п'ятого ступенів з протилежним рухом у системі мінорного квінтакорду; ладові структури в системі мінорного октахорду; гнучка й інтонаційно вишукана мелодія, в якій особливого, імпульсивного значення набувають субпоспівка із звуків квінтакорду з головним устоєм та великосекундова інтонація до цього ж устою, – усіма цими ознаками характеризується пісня, записана в закубанській станиці Варениківська, найближчому поселенні до «таманської» частини історичної Чорноморії.

Декілька пісень тематично пов'язано з різними настроями або ситуаціями, викликаними розлукою дівчини з її коханим. Пісня, записана від фольклорного гурту ст. Калниболоцька, **«Шумить-гуде дібровонька»** – одна з них, одноголосий варіант якої вміщений у другому випуску бігдаївського збірника [46, с. 125]. Світло-урочистий характер звучання мелосповіді дівчини, яка, будучи розлученою зі своїм милим, *«спроклинає»* долю й готова утопитись або *«об камінь»* розбитися (щоб люди знали, *«як з кохання помирають»*), аж ніяк не відповідає змісту віршового тексту зі структурою (4444)3. Очевидно, це зумовлено настроєм молитовності, якого зазнала дівчина, вже переживши момент пароксизму, пов'язаний з розлученням. Молитовний настрій звучання особливо відчутний в «ході» пісні, де процес розгортання двоголосої акордово-гармонічної фактури другого і повторного третього рядків $[(cb_1)2]$ здійснюється в системі таких мажорних структур, як

квінтакорди четвертого й першого ступенів та звукоряд міксолідійського ладу. Одноголосий короткий зачин у вигляді низхідної тетрахордової мелопоспівки дещо протиставлений наступному багатоголосому звучанню «ходу», тим більше, що він відрізняється і темпово (зачин: ♩=100; «хід»: ♩=48). Характерною особливістю лініарного руху мелодії є низхідна поступовість в амбітусі тетра- й трихордів та висхідний і низхідний напрямки в момент горизонталізації квінтакордів.

Пісня **«Ой налетіли гуси»** (ст. Голубицька) презентує кантиленний стиль і являє собою стародавній ліричний зразок надзвичайно високої художньої сили. Це засвідчують віршовий текст, ліризований строфічною анафорою і ампліфікованими доповненнями *«ой»*, *«же»*, *«та й»* (від чого утворюються гетерометричні рядки, а віршова структура моделюється схемою (66)3), та музичне втілення цього тексту засобами інтонаційно споріднених трьох мелопоспівок. Їхній розвиток реалізується через таке формотворення (ABB_1), при якому в центрі мелострофи концентруються мелопоспівки «b» і «b_1», тоді як відносно індивідуалізовані зачинна («a») та кінцева («c») мелопоспівки виконують логічну функцію, відповідно, імпульсного і кадансового «оточення» централізованої ділянки форми; варіативним повторенням другого рядка завершується процес формотворення пісенного куплету: $(ab)(b_1c)(b_2c_1)$. Широкоамбітусна мелолінія підкоряється логіці сполучення (в умовах мірного ритму) висхідного еквіритмічного руху на початку фразування і низхідно-висхідного – наприкінці, коли сповільненою виразною кантиленою оспівується опорний кінцевий тон: низхідним великосекундовим рухом у мелопоспівках «b» і «b_1» і висхідним (по звуках п'ятого і сьомого натурального ступенів) – у заключній мелопоспівці «c». Мелодія, що сполучається з другим голосом головне через утворення стрічково-терцієвого і октавного двоголосся, охоплює ладові структури еолійських гепта- та октахордів.

Пісня кантиленного романсово-фольклоризованого стилю **«Що, дівчина, зажурилась?»** записана в ст. Старолеушківська. І хоча вона належить до ліричних зразків пізнішого часу утворення, ніж попередня пісня, інтонаційними та ритмічними ознаками споріднена з нею. Але у цій пісні кожна мелопоспівка – споріднена («b»), варіаційна («a_1») або трансформована («$b_{тр}$») – уніфікована щодо ритміки, фактури (переважно стрічково-терцієвої), музичної форми (AA_1A_1) та ладових структур (в системі мінорних квінтакордів першого й п'ятого ступенів, квартсекстакорду та біхорду із заповненою субквартою). Сказане засвідчують віршова структура з моделлю (87)3 і сентиментального характеру зміст та виклад поетичного тексту.

Пісня кантиленно-речитативного стилю **«Як було мнє ой літ сімнацяті»** (ст. Староджереліївська) розповідає вустами юної особи про *«розпрокляту любов»*, яка довела *«до славушки, ой до стида»*, лишивши її *«не дєвочкою»* і *«не вдовою»*. Незважаючи на занадто експресивний характер віршового тексту, обумовлений каяттям знеславленої дівчини, очевидною є належність пісні до фольклорного першоджерела. Це виявляється у наявності строфічних анафор і ампліфікованих доповнень, якими перевантажений віршовий текст з моделлю (446) та однорядковою формою, а головне – у музичному матеріалі, що розвивається двома мелопоспівками повторної будови (aa_1), в умовах однорядкової музичної форми. На рівні усієї пісенної композиції музична форма є куплетно-варіаційною через щокуплетні варіаційні зміни (особливо у монодичному зачині). Цікавою є побудова мелодичної лінії пісні, перша поспівка якої починається імпульсом голосіння (хід у верхню сексту, а потім – низхідний малосекундовий), після чого мелодія розгортається відносно стабілізованою речитацією, а при повторному проведенні досягає виразної експресії (стрибковий хід у верхню октаву) з вершинним її виявленням у кінцівці (в умовах мінорного трихорду і паралельно-октавного викладу). Відповідними є мінорні ладові структури: не-

повні гексахорд і гептахорд, натуральномінорний октахорд. Музична фактура пісні є стрічково-унісонною, терцієвою та октавною двоголосою.

Висновки. Аналіз 52-х зразків пісенно-любовної лірики, зафіксованих у 32-х поселеннях історичної Чорноморії (27-и станицях, 3-х селах, 1-у селищі та на 1-у хуторі), показав, що в їхніх поетичних текстах відбилася різна тематика, пов'язана з початком і розвитком любовних почуттів і стосунків, щасливим або нещасливим коханням, зрадою і розлукою, неоднозначним ставленням до любовних взаємин, причаруванням милого. Звідси розмаїтість віршових структур і форм, поетичних образів і настроїв, стилістичних прийомів у побудові куплетної строфіки.

Віршові тексти більшості пісень складаються із двох-трьох ізометричних або гетерометричних рядків з ізосилабічними чи гетеросилабічними структурами, що зумовлено наявністю внутрістрофної та міжстрофної конкатенації, строфічної анафори, ампліфікованих доповнень тощо.

Формотворчий аналіз пісень засвідчив, що найпоширенішою із чотирьох типів (одно-, дво-, три- та п'ятирядкових) є трирядкова музична форма (ABB) з її різновидом ($ABB_{(1)}$) (19 пісень). Ще три різновиди цієї форми – «монотематична» ($AA_1A_{(1,2)}$), наскрізна (ABC) та синтезована (ABA_1 і BA_1), якими здійснюється процес творення шести пісень, – а також п'ятирядкова форма двох пісень розширюють уявлення щодо типових формотворчих моделей зразків кубанської любовної лірики. З боку цілісного сприйняття пісні як багатокуплетної музично-поетичної фольклорної одиниці усі музичні форми поділяються на три типи: куплетні, куплетні з моментами варіаційності (наприклад, **«На городі конопельки», «Ходила, бродила», «Туман яром, а пшениченька лугом»**) та куплетно-варіаційні (**«Як було мені літ сімнацаті», «Ой на тім боці же», «Ей, та як посію рожу»**).

Кантиленні протяжливі, кантиленно-речитативні, речитативно-кантиленні, речитативно-декламаційні та моторні – такими є мелодичні стилі пісень, що розглядалися. Для творів кантиленного мелодичного стилю (9 зразків) показові лініарна протяжність, вокалізація віршових складів, виразні контури мелопоспівок, цілеспрямована логіка їх розгортання в межах достатньо широкого амбітусу (наприклад, **«Ей, місяць не зоря», «Ой ти, голубчик сизокриленький»**, **«Посіяла та конопельки»**). У піснях кантиленно-речитативного стилю (10 зразків) кантиленні ознаки мелодичної лініарності мають перевагу над речитативними, а їх симбіоз надає емоційної піднесеності загальному звучанню (**«Хоть би швидше вечір»**, **«Ой як сяду я край віконечка прясти»** та ін.). Лише одним пісенним зразком – **«Ой не смійся, та й дівчинонька»** – представлений речитативно-декламаційний мелодичний стиль, збережений трьома сестрами із ст. Кугоєйська. Мелодика моторного стилю складається із шести пісенних зразків танкоподібного характеру. У них усі засоби музичної виразності – акцентно-динамічний ритм, типові ритмоформули чотирискладника, рухливий темп, відсутність або неістотність мелодичних розспівів складів, нахил до квадратного структурування – спрямовані на підкреслення танцювального мелодичного руху (наприклад, **«Ой у городі три дубки»**, **«Ой вишенька»**, **«Семене, Семене»**).

Низка пісень належить до фольклоризованих зразків пісенно-романсового стилю (приміром, **«У суботу Янко»**, **«Ой на горі цигани стояли»**, **«Бабуся рідненька»**, **«Що, дівчина, зажурилась?»**). У цих піснях віршовий текст і широкоамбітусна кантиленна мелодика солоспівного походження з давніх часів пристосувалися до вимог народного багатоголосся.

У піснях речитативно-кантиленного стилю переважає силабічне «відношення» віршового тексту до мелодії, при якому мелодична лінія розгортається через активну дію скла-

донот при мінімальних моментах вокалізації окремих складів. Кращими зразками цього стилю є: **«Співють півні», «Сиділа сорока та й біля потока», «Вечірком красна дівіца», «Ей, та як посію рожу»** .

Мелопоспівки (сегменти-такти), з яких формується цілісна мелодична лінія, розгортаються за такими принципами розкриття мелопоспівкового матеріалу, як повторювання, продовжений розвиток та оновлювання. Каденційні приспівки-кінцівки поділяються, принаймні, на чотири різновиди, кожний з яких має свою інтонаційно-мелодичну характерність.

Ритм лірично-любовних пісень не відрізняється значною різноманітністю. В основному це мірний (часокількісний), найхарактерніший саме для пісенних зразків цього жанру. Як зазначає Б. Луканюк мірний ритм є суто пісенним, в ньому вудчутне «пульсування...найменшої ритмічної тривалості,..і вона є надійною одиницею відліку часу» [343, *с. 65*]. Яскравим показником мірного ритму аж 35 зразків є членування музичного матеріалу переважно стійкими цезурами, які утворюються на звуках довгих ритмічних тривалостей (що є одним з показників стародавності пісні), а також «розмитими» цезурами. Акцентно-динамічний ритм властивий для пісень танцювального характеру або деяких зразків фольклоризованого пісенно-романсового стилю. Лише одну пісню – **«Ой як я сяду край віконечка прясти»**, – записану в одноосібному виконанні 78-річної С. Нестерової (1916 р.н.) із ст. Старокорсунська, можна віднести до рубатного ритму. Його ознаками є не лише виконання співачкою пісні нібито «для себе», а й те, що вона вільно нюансує агогіку ритмічних тривалостей у звуковеденні, завдяки чому воно (звуковедення) певною мірою втрачає риси ритмічного регламентування.

Ладовий аналіз пісень підтвердив думку щодо наявності у переважній більшості кубанських народнопісенних зразків (38 із 52-х) мінорного нахилу. Пісня **«Хоть би скорєй вечір»** є рідкісним прикладом чотириярусного інтонування: великосекундового, квінтового і квартового з кінцевою міноро-мажорною модуляцією. Триярусне інтонування – квінтове, паралельне мажоро-мінорне з квінтовою модуляційною зміною устоїв – спостерігається в пісні **«Ой не смійся, та й дівчинонька»**. Прикладами двоярусного інтонування є пісні: а) з великосекундовою тимчасовою зміною устоїв (**«На небі місяць»**); б) з квартовою тимчасовою (**«Співють півні»**, **«Зійшов же місяць»**) та модуляційною (**«Ей, та як посію»**) зміною кінцевих тонів; в) з паралельним міноро-мажорним тимчасовим (**«Ой гиля, гиля»**, **«Ой засвіти, місяченько»**) зміщенням ладових устоїв.

Різноманітними є ладові структури. Це мінорні або мажорні три-, тетра-, пента-, гексахорди (у тому числі із субсекундою і субквартою), гептахорди (еолійський, міксолідійський), октахорди (зокрема в системі натурального або гармонічного видів мінору). Сліди впливу гармонічного мислення відчуваються в більшості пісенних зразків, виявляючись через мелодичне інтонування в системі квінтакорду та його обернень (рідше – септакорду, зокрема домінантового), паралельну ладову змінність устоїв, тимчасові та модуляційні зміщення опорних і кінцевих тонів, варіабельність сьомого ступеня. Сліди архаїки простежуються в епізодах ангемітоніки, великосекундової та квартової змінності ладових устоїв. Усе це свідчить про природний рух пісень в часі й просторі і пов'язані з ним процеси історичних нашарувань, трансформацій і дифузій.

Із усієї кількості пісень 15 є варіантними, решта (37) – одноваріантними. Пісня **«Сиділа сорока»**, записана в ст. Батуринська, є трансформованим варіантом ($МТА_{тр}$) її спорідненого зразка із ст. Голубицька (МТА). У близькій між собою спорідненості знаходяться чотири варіанти пісні **«Ой гиля, гиля»**, три зразки пісні **«Зійшов місяць»**, два варіанти пісні **«Посіяла конопельки»**. Самостійними мелотипами є два зразки пісні на один віршо-

вий текст: **«Ходила, бродила»** (МТА – ст. Старонижчестебліївська, виконавиця Булах Є.К.) і **«Чим травка ой зелена»** (МТВ – с. Катеринівка).

У фактурному відношенні лише дві пісні є монодичними, усі інші (50) записані у багатоголосому виконанні, з них незначною є кількість зразків «чистої» фактури (11): стрічкової двоголосої, підголосково-поліфонічної та триголосої акордово-гармонічної. Решта пісень має мішану фактуру. Виконавицями пісень про кохання були жінки віком від 48 до 86 років, з них найбільша кількість співачок на час запису мала вік від 70 до 80 років.

5.3. Пісні родинного життя

За висловом Ф. Колесси, лірико-побутові пісні, в яких йдеться про особисте й родинне життя, «належать до найоригінальніших творів української народної поезії» [256, с. 104]. Цей висновок вчений пояснює тим, що в лірико-побутових піснях «найсильніше виступають індивідуальні племінні риси народу, його психіки (духовних нахилів) і вдачі» [там само]. Далі Ф. Колесса резюмує, стверджуючи головну думку: «Тимто вони держаться ґрунту, на якому виросли, й не поширюються так легко на чужі території, як, наприклад, дрібна епіка» [там само]. Справедливість думки вченого є очевидною, коли її екстраполювати на пісні родинного життя історичної Чорноморії, – на ті стародавні зразки, що переносилися на кубанські землі першими переселенцями з українських губерній, й на ті, які творились їх нащадками в умовах нової, кубанської історії і пов'язаної з нею системи господарсько-економічних, родинно-побутових та культурно-духовних відносин.

Пісні родинного життя українців кубанської Чорноморії, які функціонують в наші дні, охоплюють велике коло сюжетів. В одних з них – тема щасливого материнства («А в колодязі холодная вода»), в інших – невеселі сповіді про жіночу долю («Доля моя, доля», «Вийшла заміж молодою», «Як піду я лугом») або про чоловіка-п'яницю («Гиля, гиля, сірі гуси», «Верба, верба, де ти зросла?») і чоловіка-зрадника («Ой сади, сади зелененькі», «Ой туман поле покриває»). Зворушливо звучать пісні баладного стилю, в яких розкривається тема удівства («Ой полети, орле», «Ой по горі, по горі»); декілька пісень поєднується темою життєво-філософських роздумів («Прийшла весна», «Вилітали гуси»).

Відмова дівчини від шлюбу під час вінчання – в кубанській пісні порівняно недавнього походження **«Ой ти, батько, ти, мій батько»** (ст. Запорізька). В її музичному тексті присутні сліди і архаїки (зачин в системі дитоніки з субквартою і натуральною субсекундою, варіабельність сьомого ступеня), і гармонічного впливу (тимчасове мінoро-мажорне паралельне зміщення устою в «ході» засобами руху по звуках домінантового септакорду, також рух до кінцевого опорного тону через високу субсекунду). Проста, наближена до пісенно-романсового стилю речитативно-кантиленна мелодія відтворює поетичний текст мелодраматичного змісту (віршова структура (447)3) і, у поєднанні з другим голосом створючи підголосково-поліфонічну й стрічкову (паралельними унісонами і терціями) двоголосу фактуру, розгортається в межах невеликого амбітусу (не ширше гексахорду) чотирма мелопоспівками продовженого розвитку.

Пісня із с. Шабельське **«А в колодязі холодная вода»** – зразок «тихої» лірики з оспіваним у ньому образом молодої матері, яка в мальованій колисочці колихає дитину. Із зіставлення структури віршового тексту (модель (4646)(646)), що складається з двох гетерометричних рядків гетеросилабічної будови, з музичним ритмом визначається композиційна віршова схема (абаб)(раб), в якій другий рядок починається рефреновою поспівкою «р». Завдяки наявності в тексті міжстрофної та внутрістрофної конкатенації кожний куплет ніби «проростає» повторними сегментами, разом з незмінним наскрізним рефреном утворюючи ланцюгову віршову форму. Ця форма визначає логіку утворення мело-

строфи (АВ) з рефреном-поспівкою «r» і репризно-варіаційною поспівкою «b»: (ab)(rb_1). Моторно-речитативного стилю наспів охоплює оліготонічні звукоряди з триярусним інтонуванням, яке зводиться до тимчасової зміни опорних ладових тонів – великосекундової та терцієвої, – що створює ефект розширювання загальної ладоструктурної системи, в межах якої привабливо і просто, в мірному ритмі звучить танкоподібна мелодія – у монодичному викладі в першому рядку і двоголосому мішаному в другому.

По одній колисковій пісні вдалося записати лише в чотирьох станицях, що свідчить про непопулярність в умовах сучасного кубанського побуту цього архаїчного ліричного жанру, який упродовж багатьох століть в кожній селянській хаті виконував незмінну функцію заколисування дитини. Усі чотири пісні – традиційно монодичні й одноформульні, мають «імпровізовані» віршову форму і зумовлені цим мобільні структури строфоїдних будов. Музична форма пісень базується на остинатно-одноманітному, з незначними інтонаційними змінами, русі мелопоспівки по ступенях вузькоамбітусного терцієво-квартового мінорного звукоряду із початково-імпульсною субквартою. Неодноразове повторювання цієї мелопоспівки створює атмосферу тихого заколихування дитини. Усі варіанти колискових пісень належать до одного мелотипу. З них два варіанти – із ст. Сергіївська (**«Пішла киця по водицю»**, виконавиця – 72-річна Рой Н. М., 1919 р. н.) та ст. Челбаська (**«Ой люлічки, люлі»**, співачка – 60-річна Черевко М. Ф., 1931 р. н.) – належать до одного мелотипу близької спорідненості (МТА, $МТА_1$). Колискова **«Баю, баю, баю, Віку закачаю»**, записана в ст. Кисляківська від 70-річної Павлюк Н. А. (1922 р. н.), має окремі куплети з варіативними змінами (зокрема з варіабельністю сьомого ступеня). Індивідуальними ознаками (низхідний форшлаг до звука другого ступеня, оспівування опорного тону) позначена колискова **«А ну-ну-ну, котарику»**, яку вдалося записати за обставин її безпосереднього функціонального призначення, коли 57-річна Горозій Л. Г. (1936 р. н., ст. Старовеличківська) наспівувала її, колихаючи свого онука Кирила. Мелотипи останніх двох варіантів є трансформованими ($МТА_{тр}$, $МТА_{тр1}$). Імпровізовані міні-сюжети кубанських колискових пов'язані з такими традиційними «персонажами», як кіт (*«коток»*, *«коточок»*, *«котарику»*, *«киця»*), мишка, летючі «гулі».

Сюжет з дівчиною, яка позашлюбно народила дитину і переносить на неї своє неадекватне ставлення через неньчині прокльони, розкривається в декількох незмінних (щодо музичного тексту) куплетах пісні із заголовними словами **«Гіля, гіля, сірі гуси»** (ст. Вареникiвська). Музична форма (АВВ) розбудовується шляхом продовженого руху двох споріднених мелопоспівок [(a)(b)(b)] в умовах акцентно-динамічного ритму, стрічково-терцієвого з елементами підголосковості двоголосся та мінорних (тритоніка, гексахорд) і мажорних (тетрахорд) структур, що тричі змінюють висотні положення, створюючи ефект тимчасових ладових змін: *g–Es–c–g* (з каденційною октавною кінцівкою на п'ятому ступені).

У пісні з сюжетом безшлюбного материнства **«Сонце низько, вечір близько»** (ст. Шкуринська) засобом розбудови і віршової, і музичної форм є повторення рядка: точне на рівні віршового тексту [(абв)2] і варіаційне на рівні тексту музичного ($АА_1$). Отже, внутрістрофна конкатенація логічно втілюється в організацію музичної будови повторного типу на основі двох мелопоспівок продовженого розвитку – (ab)(a_1b_1). Звідси і модель ритмічна (aa_1)(aa_2), яка відповідає віршовій структурі трисегментного гетеросилабічного рядка (447), і як побічний вияв – спокійного характеру світла мелодія, що є еквівалентом дещо легковажного монологу дівчини, покинутої коханим *«з малюткою на руках»*. Неширокого амбітусу речитативно-кантиленна мелодія, розширена за рахунок додаткових звуків (мажорні тетрахорд із субквартою, гексахорд із заповненою субквартою) і поєднана з іншим голосом у стрічково-терцієвому та октавному (з елементами

поліфонічної підголосковості) двоголоссі, в обох рядках кадансується октавною кінцівкою на глибоко цезурованому п'ятому ступені, що викликає враження незамкненого і тому, нібито, надійного звукового простору.

Дві пісні з темою безшлюбного материнства мають моралізаторський текст, у котрому *«дівчинонька незамужня»*, попереджена відносно *«дворян»*, що *«з ума зводять»*, залишається *«з сином й дочкой»*, яких, плачучи й жалкуючи, колише *«ой на дубочку, на листочку»*. Незважаючи на спільний сюжет, загальні віршову структуру (44)(444)2 (в голубицькому зразку – модельовану) і музичну форму (aa_1)(bcd)2, також мірний ритм та мішану двоголосу фактуру, пісні вирізняються схемами модельованого ритму та музичним викладом. Пісня **«Ой Марусина, та й благородна»** (ст. Голубицька) має ритмічну модель (а)(бвг)2, кантиленно-протяжливу мелодію з мелопоспівками похідного контрастування, мінорні ладові структури (пентатоніка, квінтакорд, натуральний і гармонічний октахорд) та фольклорний віршовий текст з найменшими втратами щодо стародавнього першоджерела. Пісня **«Дівчинонька незамужня»** із ст. Каневська має формульну схему музичного ритмомоделювання – (аа)(ааа)(ааа), речитативно-кантиленну мелодію, що розкривається спорідненими мелопоспівками в системі мажорних пента- і гексахордових структур, опорні тони яких тимчасово зміщуються у квартовому напрямку (*G–C–G*). Отже, старовинна українська пісня з двома ідентичними поетичними текстами постає двома цілком самостійними мелотипами (МТА – ст. Каневська, МТВ – ст. Голубицька), яскраво презентуючи індивідуальні локальні пісенні стилі своїх станиць.

Тема зрадливої дружини розкривається в пісні **«Ой горе, горе»** (ст. Старолеушківська), у якій монологічний текст від імені чоловіка, починаючи з третього такту, контамінується з текстом іншої пісні «зрадницької» тематики, викладеним у вигляді жіночого монологу. Твір характеризуються такими аналітичними позиціями: модель віршової структури (46)2, що співвідноситься з моделлю ритму зі схемою (аб)(вб) і мелострофою (АВ) з наскрізними мелопоспівками продовженого розвитку, які формують будову в умовах мажорних (тетрахорд із субквартою і субтерцією, гекса- й пентахорд, квінтакорд) і мінорних (натуральний октахорд) ладових структур з модуляційним паралельним мажоро-мінорним зміщенням устою в кінцівці та мішаної двоголосої фактури.

Пісня з чарівною кантиленно-протяжливою мелодією **«Ой тумане поле покриває»** (с. Катеринівка) має тему, пов'язану з подружньою зрадою з боку чоловіка, який, не послухавши поради матері не покидати хвору дружину, поїхав на коні *«до дівчини Катерини на бєлу постєль, на перину»*. Пісня, відома в Україні в іншому, мажорному варіанті [649, с. 138–139], хвилює органічним музичним втіленням поетичного фольклорного тексту, збагаченого прийомами строфічної анафори, ампліфікованих доповнень та міжстрофної конкатенації (фрагментарно). Чудовим у мелодичній лініарності є те, що з кожним сегментом, а іноді і півсегментом мелодія змінює свій рух, виявляючи інтонаційну й ритмічну сутність то в системі мінорних квінтакорду або низхідного тетрахорду, то хвилеподібним рухом чи репетиційним інтонуванням, організовуючи цей рух у «переливчастій» паралельній міноро-мажорній зміні опорних тонів, що завершується модуляційним «вибором» кінцівки у вигляді октавної інтонації п'ятого ступеня мажорної структури. Музична форма (АВ), розбудована спорідненими мелопоспівками, має схему (aa_1)(ba_2). У мішаній фактурі чергуються підголосково-поліфонічне, терцієве та октавне співвідношення двох голосів.

Пісня з того самого села (Катеринівка) **«Ой сади, сади зелененькі»**, в поетичному тексті якої йдеться про чоловіка, що зрадив коханню, є самостійним кубанським зразком української народної творчості. Віршовий текст моделюється структурою (6)(46), якій відповідають несиметричні моделі музичного ритму (а)(бвг) і музичної форми (АВ) з наскрізними

мелопоспівками похідного контрасту: (а)(bcd). Монодична мелопоспівка «а» контрастує ритмічно іншим трьом, протиставляючи речитативно-декламаційний стиль зачину двоголосому (мішаної фактури) кантиленно-речитативному стилю «ходу». Оліготонічні структури мелодичної лінії (біхорд, мажорні тетра- і трихорди) завдяки другому голосу розширюються у загальному діапазоні до октахордового. Особливу роль відіграє рух в опорний тон великосекундової низхідної інтонації, яким починається зачин і кадансується «хід», але кінцівка на другому (октавному) тоні звучить несподівано, утворюючи ефект нерегламентованого ступеневого кроку.

28 пісень присвячено темі нещасливої жіночої долі. Мелосповідь жінки про *«горе на чужині ой без свого роду»* і звернення до *«братів-соловейків»* з проханням заїхати в гості – у трьох споріднених варіантах пісні **«Пийте, люди, горілочку»** (**«Брати мої»**). Незважаючи на спільні поетичні тексти, віршову структуру (446)3, музичну форму (АВВ) з чотирма мелопоспівками продовженого розвитку [(ab)(cd)(cd)] та належність до кантиленно-речитативного стилю, варіанти відрізняються композиційними схемами музичного ритму. Так, коли користуватися наскрізним літерним позначенням мелопоспівок усіх зразків, то можна вийти на таку узагальнену систематизацію ритмічних схем: ст. Кисляківська – ($аа_1$) ($а_2а$) ($а_2а_1$); ст. Старовеличківська – ($а_2а_3$)($ба_4$)($ба_4$); ст. Сергіївська – ($ва_5$)(гд)(гд). Отже, сергіївський зразок має найіндивідуальніший вираз музичного ритму через гетероритмію рядків і найменший вияв варіативності. Ладова структурованість позначена ознаками плагальної реліктовості, конкретизованими інтонуванням навколо двох устоїв (*c–g*) у старовеличківському і сергіївському зразках і навколо трьох устоїв (*c–g–c–B–g*) – у кісляківському. Різними для усіх варіантів є каденційні звороти у вигляді, відповідно, висхідного квартового, низхідного великосекундового та висхідного квінтового руху в октавну кінцівку. Мішана двоголоса фактура (стрічкова з елементами поліфонічної підголосковості) індивідуалізується в кожному варіанті незначними деталями. Відносно мелотипів можна констатувати, що МТА (ст. Кисляківська), $МТА_1$ (ст. Старовеличківська) і $МТА_2$ (ст. Сергіївська) знаходяться у близькій спорідненості, але індивідуалізовані згідно з особливостями конкретної локальної стилістики.

Два зразки пісні з аналогічними віршовими текстами – речитативно-кантиленна **«Соловейко маленький»** (ст. Голубицька) і кантиленна **«Ой і Катюшечка-душечка»** (ст. Шкуринська) – співвідносяться як один мелотип віддаленої спорідненості (МТА, $МТА_{тр}$). У побудові віршових текстів обох зразків є індивідуальні особливості. Так, у першій пісні відсутні ампліфіковані доповнення, що позначається на ізосилабічній структорованості однорядкової строфи (777). У шкуринському творі наявність ампліфікованих доповнень і міжстрофної конкатенації призводить до розширення перших двох рядків повторної будови, а через моделювання віршової структури – до дорівнювання кожного рядка віршовому сегменту. Таким чином, віршова структура шкуринського варіанту, на відміну від голубицького, є не однорядковою, а трирядковою, і кожний рядок – односегментною будовою (а)(а)(б). Відповідно до віршових форм структуруються і музичні форми: трирядкова (а)(bc)(b_1c_1) – шкуринський зразок, однорядкова (abb_1) – голубицький. Модель музичного ритму першого твору ($аа_1а_2$) у другій пісні постає розгорнутою схемою: (а)($а_3$б)($б_1$б). Інтонування реалізується навколо двох устоїв: головного, що належить до мінорних структур (пентахордових у голубицькій пісні і гептахордових й октахордових натуральних – у шкуринській), та тимчасового, що відноситься до паралельно-мажорних структур (трихордової і квінтакордової в обох творах). Мішана фактура (стрічково-терцієва з моментами підголосковості) у шкуринському варіанті доповнюється акордовим триголосим фрагментом, і процес її розгортання відбувається, відповідно, в мірному та акцентно-динамічному ритмах.

Красива мелодичним змістом і першоджерелом віршового тексту (з моделлю (44)8), кантиленна пісня із ст. Новосергіївська **«Ой чула я через люди»** має розгорнуту музичну форму ($ABB_{(1)}$) з чотирма мелопоспівками похідного контрасту: (аа)(bcd)(bcd_1). У поетичному тексті, викладеному в формі монологу жінки, що живе на чужій стороні і марно чекає брата, який *«дверь минає, серцю жалю придає»*, на тлі *«темної ночі й неясної зорі»* розкривається ще одна нещаслива жіноча доля. Зі схемою музичного форми співпадає схема ритму [(аа)(бвг)($бвг_1$], а інтонування здійснюється навколо тимчасової зміни ладових структур з трьома устоями: *g–B–g–d–g*. Перша зміна відбувається наприкінці монозачину, а друга (у верхню квінту) – в середині «ходу», завершуючись глибокою цезурою, після чого продовжується процес інтонування в системі гекса- і пентахордів з основним устоєм; у другому рядку цей процес кадансується «розмитою» цезурою, що вимагає повторення рядка, кадансованого сталою цезурою. У фактурі «ходу» переважає стрічково-терцієвий рух.

Пісня **«Як піду я в сад зелений»** (ст. Пластунівська) в монологічній формі розкриває ту саму тему знедоленої жінки на *«чужій стороні»*, яка ходить в сад зелений *«вмиватися сльозами»*. Віршовий текст моделюється схемою (446)3, музичний – ритмічною схемою (а)(бв), яка збігається з моделлю музичної форми (АВ), що розбудовується трьома наскрізними мелопоспівками продовженого розвитку, – (а)(bc). Мелодія, речитативна в монозачині і кантиленна в «ході» (мішаного складу), інтонується навколо трьох устоїв (*g–c–g–Es–g*), що змінюються, зберігаючи основні звуковисотні положення мінорних трий пентахордів, збагачених додатковими звуками. Кантиленно-протяжливе мелоінтонування посилюється сталим цезуруванням.

Пісня **«Світи, світи, місяць»** (ст. Троїцька), в багатьох варіантах поширена в Україні, є кубанською версією із самостійною кантиленно-речитативною мелодією, яка досить енергійною, пружною «ходою» розкриває лірико-емоційну природу своєї інтонованої лініарності. В центрі поетичного тексту (з моделлю віршової структури (44)(45)2 і ритмічною моделлю (аб)($вб_1б_1$)2) – вдовина дочка-красуня, яка, по світлиці ходячи і розчісуючи волосся, *«переказує»* подружкам не виходити заміж *«в далекі края»*. Несиметрична музична форма пісні є трирядковою (ABB_1), у її розбудові беруть участь три мелопоспівки похідного контрасту: (a)(bc)(b_1c_1). Експозиційний зачин має в другому-четвертому куплетах такі варіаційні зміни, котрі стискають його розміри, через що посилюється асиметрія усієї форми. Ладова будова пісні базується на тимчасовій паралельній міноро-мажорній зміні устоїв у другому рядку. Фактура виявляється через двоголосий виклад «ходу», де поліфонічна підголосковість чергується зі стрічково-терцієвими, октавними та унісонними паралелізмами.

Кантиленно-речитативна пісня **«Що же ти, калинушка»**, як і всі пісні співучого села Катеринівка, чарує безпосередньою силою лірики, вираженою у сумному монолозі жінки, яку рано *«мамєнька замуж отдала»*. Поетичний текст із гетеросилабічними двома рядками і віршовою структурою (75)2 співвідноситься з музичною формою (АВ) засобами наскрізної розбудови мелопоспівок продовженого розвитку; через музичний ритм форма визначена модельованою схемою (аб)($б_1б_2$). З ладового боку пісня є рідкісним зразком чотириярусного інтонування: *B–Es–c–Es–g*. Отже, твір, який починається монодичним зачином у системі мажорного пентахорду, в «ході» ладовисотно змінює структури квартовим «кроком» (мажорний пентахорд із субквартою), а далі – в бік мажоро-мінорних паралельних змін устоїв (через мінорний квінтакорд і мажорний секстакорд) та модуляційного кадансування в системі мінорного октахорду з новим устоєм. Така щосегментна зміна ладовисотних структур і ладового нахилу підкреслює привабливу коректність мінливих перемін емоційних почуттів.

Вищестебліївська пісня **«Калина-малина же над яром стояла»**, в поетичному тексті якої (модель віршової структури (66)2) йдеться про три журби молодої жінки (*«дитина мала»*, *«свекруха лиха» та «милий помирає»*), «вписується» у таку систему музично-віршових і ритмічних формул, котра збігається з музичною формою (АВ), розбудованою через наскрізний рух чотирьох мелопоспівок. Мелостиль пісні є синтезованим, через те що монодична частина зачину в початковому енергійному злеті по звуках мажорного (із субквартою) квінтакорду відповідає речитативному стилю, а двоголоса частина зачину, нецезуровано продовжуючись в «ході» (мішаного складу), звучить неспокійно-збентеженим кантиленно-протяжливим розспівом, хоча й в малому діапазоні, що не повністю розриває зв'язок пісні з речитативним стилем. Від другої частини зачину до модуляційної кінцівки відбувається мінлива паралельна мажоро-мінорна змінність, в якій на звуковисотному рівні превалює вершинний тон стійкої кінцівки (*g*), що нібито змагається з сусіднім тоном сьомого ступеня (рідше – з нижньоквартовим).

У кантиленній (з елеменатами речитативності у зачині) пісні **«Як піду я лугом»** (ст. Дінська) постає образ жінки, яка *«за дрібними слізьми брата й не впізнала»*. Моделі музичного ритму (аб)(вг)2 відповідає модель музичної форми (ab)(cd)2, в мелодичних контурах споріднених мелопоспівок якої ведучого значення набувають два низхідних субмотиви: від третього до першого ступеня та від другого – через перший – до п'ятого. Поетичний текст з модельованою структурою (66)3 розкривається з варіативними змінами в одиночному зачині, викладеному в системі мінорних трихорду й квінтакорду і квартової зміни устою. У «ході» (з підголосково-поліфонічним, паралельно-терцієвим, квінтовим і октавним сполученням голосів) мелодія охоплює октахордовий звукоряд натурального мінору, поділяючись сталими цезурами на два сегменти-такти.

Пісню **«Доля моя, доля»** (ст. Дінська) можна вважати вершинною щодо виявленого в її поетичному тексті пароксизму горя, яке відчуває молода жінка, котра задається питанням: *«Нащо ж мене, нещасную, на свєт спородили?»* і готова втопитися у *«морських хвилях»*. В її мелодії сильніше, ніж в попередній пісні, виражений речитативний елемент, несиметричною є музична форма [(аа)(bb_1c)], дещо іншими – ритмоструктурний тип [(аа)($бб_1б_2$)($бб_1б_2$)], віршова структура ((66)(446)2 і (446)3) та ладова будова. У цій останній ладові устої змінюються чотири рази: *g–F–g–F–B–g–d–g*, і їх змінність відбувається в межах усієї ділянки музичної форми, проте модуляційного ладового зміщення в каденції немає. Мішана фактура, у якій стрічковий (терцієвий та октавний) і підголосково-поліфонічний виклад включає моменти акордового триголосся, а кожний сегмент-такт глибоко цезурується новим стійким тоном, виконує свого роду функцію напруженого інтонаційно-енергетичного поля, адекватного експресивному сюжетному змісту.

Ще один пісенний зразок демонструє монологічний склад і підвищений експресивний характер поетичного тексту. Це фольклоризована пісня-романс **«Ой шарлатан, ой шарлатан»**, записана в ст. Староминська. У цьому творі, де контамінуються поетичні куплети різного художнього рівня, все ж переважають фольклорні ознаки, з-поміж яких: зміст другого і п'ятого куплетів; коломийкова модель віршової структури (446)3; традиційна музична форма (АВB_1), послідовність мелопоспівок якої [(aa_1b)(cc_1d)($c_2c_1d_1$)] співпадає з композиційною схемою музичного ритму [($аа_1$б)($бб_1$в)($бб_1в_1$)]; мішана фактура (стрічково-терцієва і підголосково-поліфонічна); мірний ритм; тимчасове міноро-мажорне паралельне зміщення устоїв; тип мелодичного руху, особливо на каденційних ділянках форми. Вплив пісенно-романсової культури, зокрема «жорстокого» романсу, позначився на окремих куплетах віршового тексту, в яких конкретизуються деякі побутові деталі, від чого

знижується загальний поетичний тонус, а натомість посилюється експресивність, що відповідно відбивається на музичному викладі пісні.

Лірико-сентиментальний твір із ст. Голубицька **«Цвіти ви мої польові»**, в якому йдеться про повне зневір'я у шлюбному житті, можна віднести до суто кубанської жіночої піснетворчості, що відчувається не лише в поетичному тексті (з впливом на нього російської поетичної мови), а й у характерних мелодичних зворотах низхідного й висхідного напрямків, каденційних кінцівках тощо. Особливою «кубанською мелохарактеристичністю» відрізняється музичний виклад двоголосого (стрічково-терцієвого й квінтового та підголосково-поліфонічного) «ходу», дводольна ритміка якого протиставляється вальсоподібній тридольності монодично-двоголосого зачину. Контрастними є і мелопоспівки зачину й «ходу», з яких розбудовується музична форма ($аа_1$)(bc)2, а також музичний ритм, змодельований схемою ($аа_1а_2$)(бвг)2. Ладова будова пісні дуже проста, оскільки інтонування не виходить за межі мінорних структур (пентахорду, гептахорду, квінтакорду, натурального октахорду).

Пісня танцювального характеру **«Вийшла заміж молодою»** (ст. Старощербинівська) має невибагливий віршовий текст, що складається з таких доповнень, як внутрістрофна конкатенація, двоскладовий міні-рефрен (*«ку-ку»*) після першого рядка та сегментний рефрен наприкінці строфи (віршова форма – (ар)($абр_1$)($абр_1$), модель віршової структури – (8)(887). Розбудова музичної форми (АВВ) твориться відповідно до тексту, і її складовими є зачинна мелопоспівка «а», секвентно викладена мелопоспівка «b» та каденційно-рефренова мелопоспівка «r»: (ar)(bb_1r_1)2. Типовими ритмоформулами мелопоспівок є дипірихій, анапест і каденційний спондей, а єдиною ознакою, яка відрізняє цю ліричну пісню від танцювально-жартівливої – дві глибокі цезури наприкінці зачину і строфи. Акцентно-динамічний ритм, вузькоамбітусні ладові структури з тимчасовим паралельним мінoро-мажорним зміщенням опорних тонів сприяють створенню образу молодої жінки, яка, не навчена мамою добре *«білити хату»*, *«пекти хліб»* та *«варити борщ»*, у своєму сімейному житті має неабиякі проблеми.

Українська пісня **«Наварю хмелю високого»** поширена на всій території колишньої Чорноморії, про що свідчать чотири варіанти, записані в різних станицях. Усі вони споріднені з українським першоджерелом і між собою на рівні одного мелотипу. Спільними для всіх варіантів є такі характеристики: подібні віршові тексти зі структурою (64)3, формою (аб)(вг)2 та змістом-розповіддю про жінку, яка запросила зі *«свого роду далекого»* багату й бідну сестер, відповідно їх зустрічаючи й пригощаючи (найповніший текст – у старомишастівському варіанті); однакові музичні будови (АВВ), сформовані чотирма наскрізними спорідненими мелопоспівками; варіантні структурні типи музичного ритму – (аб)3 (ст. Староджереліївська), (аб)($а_1б$)2 (ст. Старомишастівська), ($аб_1$)($а_2б_2$)2 (ст. Голубицька), ($а_3б_3$)($а_2б_4$)2 (ст. Іркліївська); кантиленно-речитативний мелостиль, для якого характерним є наявність глибокої цезури наприкінці кожної мелопоспівки (окрім «розмитої» цезури в кінцівці поспівки «d» голубицького варіанту, яка містить предикт до початку повторного другого рядка); мішана двоголоса фактура, в котрій переважає стрічково-терцієвий рух голосів. Ладова будова усіх варіантів базується на мінорних структурах (три-, пента-, гекса- та октахордах), устої яких змінюються тричі у трьох варіантах (староджереліївському – *d–C–g*, старомишастівському та іркліївському – *g–c–B–g*) і двічі у голубицькому зразку (*g–c–g*). Каденційні звороти кінцівок у трьох творах ідентичні (низхідний великосекундовий хід паралельними октавами в основний тон), а в іркліївському – у вигляді висхідного руху від четвертого й п'ятого ступенів до опорного октавного устою.

Аж дев'ять варіантів має пісня з преамбульними словами першого куплету:

Ой за гори же, ой із-за крутої ой вітер сповіває.
Ой мати же дочку ой про життя пита(є).

Традиційний твір, улюблений в Україні (про що свідчать численні письмові джерела, наприклад, 649, с. 263–266), дуже поширений на Кубані, і кожний його варіант є своєрідним зразком творчої індивідуальної інтерпретації поетичного тексту, в якому дочка розповідає матері про свої три *«горечка»*: лиху свекруху, малу дитину та ревнивого чоловіка (у камишевацькому варіанті – ще й *«сама же молодая»*, а в брюховецькому – усі перераховані чотири *«горя»*). Поетичні тексти більшості зразків містять ампліфіковані доповнення, деяких зразків – наскрізну міжстрофну (ст. Старокорсунська, Брюховецька, Кугоєйська), фрагментарну (ст. Медведівська, Камишевацька, Челбаська, с. Батарейка) та внутрістрофну (ст. Варениківська, Пластунівська) конкатенацію. Лише два варіанти мають однорядкові віршову (зі структурою (446) і, відповідно, музичну (ст. Пластунівська, Варениківська) форми, усі інші базуються на дворядкових віршовій (зі структурами (46)2, (446)(46)) і музичній (АВ) формах. Розбудова останньої відбувається через продовжений розвиток споріднених мелопоспівок, які рухаються у наскрізній послідовності або за принципом варіативного повторення. Отже, маємо цілий цикл однієї пісні лірико-драматичного змісту з різною географічною атрибуцією, що робить можливим класифікувати усі варіанти за принципом виявлення мелотипів різної спорідненості. На прагматичному рівні пісня складається із дев'яти фольклорних одиниць, з яких одна записана в одноосібному виконанні (Бикова К. О., ст. Старокорсунська), шість – у двоголосій фактурі (паралельними терціями, октавами, унісонами і з моментами поліфонічної підголосковості), дві – у мішаній (ст. Камишевацька, Пластунівська). Музична стилістика усіх зразків базується на наскрізному (або з моментами поспівково-варіативної повторності) русі мелопоспівок, при цьому показником архаїчності є наявність трьох глибоких (крім кінцевої) цезур; п'ять зразків мають «розмите» цезурування і три – мішане. На рівні куплетної будови музична форма має такі різновиди: однорядкова тритактова – (abb_1) (ст. Варениківська) і (aa_1a_2) (ст. Пластунівська); симетрична дворядкова – (ab)(cb_1) (ст. Брюховецька), (ab)(cc_1) (ст. Кугоєйська), (aa_1)(bb_1) (ст. Старокорсунська); несиметрична дворядкова – (aa_1b)(b_1b_2) (ст. Медведівська), (aa_1b)(cc_1) (ст. Челбаська), (abc)(de) (ст. Камишевацька), (abc)(dd_1) (с. Батарейка).

Аналіз ладових структур показав, що у деяких варіантах виявляються сліди гармонічного впливу: в мелодичних контурах квінтакорду (ст. Камишевацька, Челбаська) та септакорду п'ятого ступеня (ст. Кугоєйська, Челбаська), мажорних гармонічних співзвуччях (ст. Камишевацька, Пластунівська), паралельній тимчасовій мінoро-мажорній (ст. Камишевацька, Челбаська, с. Батарейка) та каденційній зміні устоїв (мажоро-мінорній – ст. Старокорсунська, с. Батарейка; мінорній квінтовій – ст. Брюховецька), варіабельністі сьомого ступеня тощо (с. Батарейка). Проте найбільше музичні тексти позначені рисами архаїчності. Це епізоди ангемітоніки (тетратоніка в системі квінтакорду – ст. Медведівська, Старокорсунська, Камишевацька; пентатоніка – с. Батарейка), мелодичної оліготоніки (біхорд із заповненою субквартою – ст. Брюховецька; біхорд із субквартою і субсекундою – ст. Пластунівська; трихорд – ст. Брюховецька, Варениківська, Старокорсунська), великосекундова змінність устоїв (ст. Камишевацька). Порівняння мелодичних варіантів дозволило визначити мелотипи і їх квалітативні характеристики. Найконсервативнішим інваріантом-мелотипом є брюховецький пісенний твір (МТА), що має такі аналітичні параметри: віршову структуру (46)2; музичну форму (АВ) із спорідненими мелопоспівками (ab)(cb_1); модель мірного ритму (аб)(вб$_1$), яка збігається з моделлю му-

зичної форми; ладові структури – мінорна тетратоніка, дорійський гексахорд, модуляційні зміщення устою в тетрахорд (паралельними октавами) і каденційний біхорд із заповненою субквартою); стрічково-терцієве й октавне (переважно) двоголосся. Мелотипи близької спорідненості – $МТА_1$ (с. Батарейка), віддаленої – $МТА_2$ (ст. Медведівська), $МТА_3$ (ст. Вареніківська) та $МТА_4$ (ст. Кугоєйська), трансформовані – $МТА_{тр}$ (ст. Челбаська) і $МТА_{тр1}$ (ст. Камишевацька), відносно самостійні – МТВ (ст. Старокорсунська) і МТС (ст. Пластунівська).

Пісня кантиленного стилю **«Ой ти, груша моя кучерявая»**, записана в трьох зразках, має такі спільні позиції: віршова структура (65)2 поетичного тексту, в змісті якого відтворюються паралельні образи груші й зажуреної вдови перед *«восков'яною свічкою»*; дворядкова строфічна віршова форма з міжстрофною наскрізною (ст. Медведівська) і фрагментарною (ст. Вищестебліївська, с. Приморське) конкатенацією; музична форма (АВ) у вигляді розгортання трьох споріднених мелопоспівок ($аа_1$)(bc); модель мірного ритму (аб)(вб); підголосково-поліфонічна та стрічково-терцієва й октавна фактура. З боку музичного викладу твори поділяються на два мелотипи близької спорідненості (МТА – ст. Вищестебліївська, $МТА_1$ – с. Приморське) та трансформований мелотип далекого споріднення ($МТА_{тр}$ – ст. Медведівська), який відрізняється від попередніх двох мажорним нахилом ладу і характером мелоінтонування (особливо в зачині), але споріднюється аналогічною моделлю музичного ритму, яка повністю збігається в «ході». На рівні ладових структур медведівський варіант має двоярусне інтонування з тимчасовим паралельним мажоро-мінорним зміщенням устоїв (*G–e–G*) і октавною кінцівкою на п'ятому ступені. У двох споріднених варіантах – двоярусне інтонування у вигляді модуляційного квартового зміщення устоїв у системі мінорних структур: *g–c*. Приморський зразок формується на такій зміні ладових структур: субдомінантова дитоніка, біхорд із субквартою і високою субсекундою, субдомінантова дитоніка, двоголоса тетратоніка з натуральною субсекундою і субквартою (зачин), пентахорд із заповненою субквартою, квартове зміщення в мінорний пентахорд з подвоєною в октаву кінцівкою. Медведівський варіант ідентифікується зі спорідненим варіантом української пісні «Ах ти, вишенька» [649, с. 196], а також з піснею «Ой ти, сосна моя» [48, с. 186], яку Я. Бігдай (а може, упорядник його збірників В. Захарченко) помістив серед пісень лінійних (донських) козаків.

Тема удівства – в прекрасній кантиленно-протяжливій пісні **«Ой ти, зіронька вечірняя»**, записаній від трьох сестер на х. Жовті Копани. Винятково поетичний віршовий текст (з моделлю (44)2) складається із семи куплетів. Після експозиційного куплету-запитання, *«чому...зірочка вечірняя рано й не зійходила»*, розгортається шестикуплетний текст-відповідь, в якому через міжстрофну і навіть черезстрофну (двічі) конкатенацію по два-три рази повторюються рядки, утворюючи ланцюговий цикл єдиного семантичного значення. З нього дізнаємося, що зірочка *«сходила й підбивалася...вище ліса темного...дуба та й зеленого,..гнізда солов'їного,..доміка вдовиного»*. Музичне відтворення поетичного тексту розкривається розспівною й гнучкою мелолінією, яка п'ятьма нецезурованими відрізками вичерпує малодецимовий амбітус: в монодичному зачині – в структурах мінорних тетрахорду (з субквартою, устій *c*) і трихорду (устій *g*), в двоголосому «ході», після верхньооктавного стрибка, – в стурктурі мінорного гексахорду (устій *c*) і, після верхньоквінтового стрибка, – в структурах мажорного пентахорду (устій *B*) та натурального мінорного октахорду (устій *g*). Ладове структурування, таким чином, здійснюється навколо трирусного інтонування: *c–g–c–B–g*. При цьому умовний розподіл мелолінії на п'ять відрізків не збігається з розподілом строфи на два рядки, що обумовлено рубатним ритмом пісні. Наявність асиметричного структурування музичного тексту спонукала звернутися до ста-

тистичних зіставлень. Отже, статистичні показники дали такі уявлення щодо мелотворення пісні: уся мелострофа є музичною будовою ($AA_{тр}$) з трансформованим повторенням двох мелопоспівок [(ab)($a_{тр}b_{тр}$)] і складається із чотирьох (в кожному рядку – по два) різнотривалих тактів; мелолінія пісні містить 37 звуків (нот), які на рівні двох рядків поділяються на (18+19) звуків і (9+9) складонот, а на рівні трьох умовних звукорядових відрізків – на (7+3+14+4+9) звуків. Як бачимо, із 37-и «робочих» звуків утворюється 18 складонот, що свідчить про високий індексований рівень вокалізації поетичних складів музичними тонами, найбільша кількість яких припадає на другий (6 звуків) і четвертий (7 звуків) такти, що надає будові пісні (разом із рівномірним розподілом складонот у двох рядках на (9+9)) конструктивної, а отже й драматургічної пропорційності (при показнику модельованого музичного ритму (аб)($а_1б_1$). Двоголосий виклад, що починається від третього відрізка загальної звукорядової системи, базується на стрічково-терцієвій фактурі з моментами виявлення поліфонічної підголосковості.

Пісня **«Ой полети, орле»** (м. Тимошівськ) має хвилюючий зміст поетичного тексту (модель віршової структури (66)(446)2), у якому міститься розповідь одинокої удови, забутої *«синами-соловейками»*, про *«горе із бідою»* і кульмінаційне розпачливе її запитання: *«Ой як же я, ой старенька, буду доживати?»*. Зосередження на безмірній тузі й безпорадності, що домінує в змісті монологічного тексту, знаходить адекватне музичне втілення, перш за все, в кантиленній мелодії, сформованій з двох виразних мелопоспівок похідного контрасту, точне («а») і варіативне («b») повторення яких, відповідно, в одноголосому зачині і двоголосому «ході» справляє враження остинатно розспіваного голосіння. Цьому сприяє малий робочий діапазон другої поспівки, яка повторюється чотири рази лише по звуках верхнього тетрахорду натурального мінорного звукоряду, найбільше спираючись на вершинний опорний тон. Моделі музичної форми [(aa)(bb_1b_2)(bb_1b_3)] точно відповідає модель мірного ритму, і це ще більше «спрацьовує» на створення настрою щемливої безнадії.

Кубанська пісня **«А в полі береза»** (ст. Кущівська), спрощена у порівнянні зі своїм українським аналогом [наприклад, 649, с. 130], має віршовий текст, що лише побічно торкається теми удівства (*«Ой горе тому жити, хто жінки немає»*). Поетична строфа з міжстрофною конкатенацією і структурною моделлю (66)3, відповідна їй мелострофа (ABB), яку формують три мелопоспівки («b» і «c» «ходу» – похідного контрасту по відношенню до зачинної «а») [(aa)(bc)2], модель мірного ритму (аа)($бб_1$)2, мінорні структури (пентахорд у системі квінтакорду, октахорд натуральний), стрічково-терцієва фактура з поліфонічними моментами, речитативно-кантиленна мелодія з однією (наприкінці зачину) неглибокою цезурою – такими є головні етномузикознавчі позиції цієї ліричної пісні.

Пісня із ст. Стародерев'янківська **«Ой по горі, по горі»** з віршовою однорядковою формою (ааб), ізосилабічною структурою (777) та змістом, пов'язаним з прагненням дітей порозумітися з батьком, завершує пісенний цикл, присвячений темі удівства. Належачи до речитативно-кантиленного стилю, мелодія пісні розгортається трьома чітко цезурованими мелопоспівками, перша з яких («а»), речитативно-монодичного складу, має майже щокуплетні інтонаційні й ритмічні зміни, друга («b») і її варіант («b_1»), кантиленного викладу, співвідносяться між собою на рівні секвенційної (у нижню секунду) повторності. Рух секвенційних мелопоспівок у системі септакордів (першого й сьомого ступенів), варіабельність сьомого ступеня, мінорні ладоструктури (тетра-, гепта- та гексахорди із субквартами), однорядкова музична форма (abb_1), ритм, модельований схемою (aa_1a_1), а також стрічково-терцієва, поєднана з поліфонічними епізодами фактура, – усіма цими параметрами засвідчуються не лише сліди архаїки, а й

трансформаційні зміни, пов'язані з впливом на пісню гармонічного мислення під час її довгого «існування» у часі й просторі.

Піснею речитативно-декламаційного стилю **«Ой Боже мій, що я наробила?»** (ст. Кугоєйська) відкривається цикл із 14-ти зразків, присвячених сумній пияцькій тематиці. Значний інтерес викликає віршовий текст пісні, в якому після двох експозиційних куплетів із сакраментальними словами: *«Ой Боже мій, що я наробила? / Молодою головку втопила...в зрублену криницю.../ Вийшла заміж за горького п'яницю»* починається монологічна розповідь жінки, що переходить у її діалог з «норовитим» чоловіком. Поетичний текст, привабливий належністю до майже незаяложеного фольклорного першоджерела, має трирядкову форму (ааб), а також модельовану двосегментну гетеросилабічну структуру (46)3. Мелолінія, стилістично наближена до формульних обрядово-весільних мелодій; мажорні тетрахорд (із субквартою і субсекундою) та гексахорд, в межах яких акцентованими звуковисотними одиницями поступово, в дольному ритмі, модельованому схемою (а)($бб_1$)($бб_2$), «просуваються» три продовженого розвитку мелопоспівки [(а)(bc)(b_1c_1)]; стрічково-терцієве двоголосся, поєднане з підголосково-поліфонічними та акордово-гармонічними моментами, – усі ці аналітичні дані не лише засвідчують стародавність традиційного фольклорного твору, а й нагадують про можливість створювати ситуаційні контрастні образи статичними засобами формульного інтонування поетично-музичного тексту.

Дві пісні – **«На Вкраїні чорний ворон кряче»** і **«Ой у лузі червона калина»** – продовжують тематику попередньої пісні, оспівуючи її устами жінки-*«сиротини»*, яка, узявши шлюб з *«гіркою п'яницею»*, *«на чужині плаче»*. Будучи за тематикою і текстовими деталями сюжетного характеру близькими одна до одної, пісні відособлюються тим, що в кожній з них створюються різні образи молодих жінок: у старокорсунській пісні – покірливої молодиці, готової, незважаючи на те, що її милий *«як не б'є, так лає»*, своїм приязним ставленням (*«ставай, моє милування»*) пом'якшити його душу; у варениківському варіанті – полохливої жінки, котра, як у пісні із ст. Кугоєйська, тікає у вікно в момент пробудження чоловіка. Обидва твори мають такі спільні показники, як моделі віршової структури (46)3, акцентно-динамічного ритму (аа)3 та музичної симетричної форми (а)(b)2 шеститактової мелострофи, і такі індивідуальні характеристики, як фактура (монодична у старокорсунському варіанті, виконавиця Бикова К. О.; стрічково-терцієва з елементами підголосковості у варениківському) та мінорні структури (у першій пісні – тетратоніка, тимчасове квартове зміщення устою в нововисотну тетратоніку, повернення трихорду із субквартою; у другій пісні – трихорд із субквартою, гептахорд, гексахорд із субквартою і високою субсекундою). У старокорсунському творі є щокуплетні інтонаційні й ритмічні зміни, через що музична форма усієї восьмикуплетної пісні є куплетно-варіаційною. Мелотипи співвідносяться на рівні далекого споріднення: варениківський зразок є трансформованим мелотипом щодо старокорсунського.

До одного мелотипу близької спорідненості належать дві пісні танкового (моторного) мелостилю: **«Ой зацвіла роза, бєлий цвіт»** (ст. Шкуринська) і **«Посіяла розу край вікна»** (ст. Голубицька), прототипом яких є старовинна українська пісня подібного мелотипу [649, с. 279; 653, с. 301]. «Дійовими особами» пісень є чоловік-п'яниця і його жінка, яка, доведена до відчаю, кидає сім'ю і відпливає *«за Дунай»*. Обидва варіанти поєднуються такими спільними позиціями: віршова структура (63)2(6663)2 і трирядкова віршова форма, заповнена внутрістрофною конкатенацією та точним повторенням другого рядка; музична форма (АВВ) зі спорідненими мелопоспівками ($аа_{(1)}$)(bc)2; акцентно-динамічний ритм з моделлю (аа)($бб_1$), ритмічними формулами дипірихія, спондея та амфібрахія (шку-

ринський варіант); мінорні ладоструктури (відповідно, не ширше гекса- і натурального октахорду) з тимчасовим зміщенням в паралельно-мажорну структуру; стрічкова (терцієва і октавна, з фрагментами підголосковості) фактура.

Пісенним кубанським новотвором на злободенну пияцьку тематику є твір із ст. Староджереліївська **«Ой добрі люди»** з поетичним текстом моралізаторського змісту і мелодією танцювального (вальсоподібного) характеру, яка підкоряється акцентно-динамічній ритміці та еквіритмічному рухові. Особливістю музичного викладу пісні є те, що її форма (ABB_1) розгортається у монодичному викладі двох перших рядків і двоголосому (терціями і каденційними октавами) – третього рядка: (aa_1)(bc)(b_1c_1). Отже, мелострофа складається не з традиційних зачину і «ходу», а з одноголосого заспіву і двоголосого приспіву. Структурами, в межах яких формується монодія (в характері мелодизованого речитативу) і її двоголосий повтор, є: мінорні тетрахорд і тетратоніка, паралельна мінoро-мажорна зміна устою з мажорними структурами тетрахорду і тритоніки, повернення в попередній тон в системі тетра-, гекса- та трихордового звукорядів.

Пісня моторного мелостилю **«Гиля, гиля, сірі гуси»** (м. Тимошівськ) вальсоподібною мелодією відтворює віршовий текст зі структурою (447)3, в якому через усі п'ять куплетів проходить початковий рефреновий двосегментний піврядок зі словами *«гиля, гиля, сірі гуси»*, а починаючи від другого куплету, – ще один наскрізний напіврефрен зі словами *«зав'язала голівоньку»*. Таким чином утворюється цікава віршова форма з двома наскрізними піврефренами (на початку кожного рядка) і найконкретнішою інформацією лише в останньому піврядку, завдяки якій вимальовується ліризований образ молодиці, котра *«зав'язала головоньку за гіркого п'яницю...на горєчко й на біду»*. Принципом мелотворення в пісні виявляється поспівкова комбінаторика за «участю» трьох коротких одноформульних з боку ритмічної організації мелопоспівок, внаслідок чого утворюється куплетна форма (AA_1A_2), що містить комбінаторну низку поспівок, котрі чергуються у точному й варіативному повторюванні або в неконтрастному оновленні: (aaa_1b)($ca_2a_3b_1$)($ca_2a_4b_2$). Організоване таким чином мелоінтонування твориться засобами мінорних ладових структур (пентахорд з високою субсекундою, октахорд з високим сьомим ступенем), стрічково-терцієвого та підголосково-поліфонічного двоголосся, акцентно-динамічного ритму тощо.

Пісня **«Верба, верба, де ти зройсла?»** є прикладом одноосібного співу. Відтворена Нестеровою С. Т. із ст. Старокорсунська, вона вражає настроєм тихої й щемливої журби, викликаним кантиленно-розспівною мелодією і поетичним текстом, з якого постає образ покірливої дівчини, що добровільно віддається *«за того же п'яницю проклятого»*, котрий щодня *«з корчми іде»*. Паралельні мінoро-мажорні структури неширокого діапазону, в межах яких, щораз відштовхуючись від п'ятого ступеня, здійснюється низхідний рух вокалізованих мелопоспівок, організованих мірною ритмікою (з наскрізною моделлю (а)(бв)2), несиметричою формою мелострофи [(а)(bb_1)2] і куплетно-варіаційною формою усієї п'ятикуплетної композиції ($AA_1A_2A_3A_4$), – таким є той «вільний» мело- й ритмо-«простір», в межах якого співачка натхненно творить своє «мелодичне» розуміння нещасливої жіночої долі.

Героїнею двоваріантного твору одного мелотипу близької спорідненості є п'яна жінка, яку завела *«нічка темная до вишневого саду»*. Це пісня **«Напилась баба п'яна»**, обидва варіанти якої об'єднані віршовою структурою (77)(557)2, загальним змістом поетичного тексту (розгорнутішого у березанському зразку через додаткові куплети моралізаторського спрямування, через що весь текст втрачає цільність), також трирядковою музичною формою ($ABB_{(1)}$), акцентно-динамічним ритмом із моделлю (аа)($ба_1$)2, мішаною фак-

турою. Дещо відрізняються варіанти мелодичними контурами, особливо в зачинах і каденційних зворотах. Так, варіант із с. Батарейка має монодичний зачин, імпульсивність якого підкреслена низхідним поступовим рухом мелодичної лінії від звука сьомого ступеня натурального мінорного гептахорду до опорного тону, тоді як у творі березанському зачин «імпульсується» більш традиційним висхідним рухом від субквартового тону до опорного. Виклад «ходу» в обох варіантах узагальнюється як в інтонаційно-ритмічному плані, так і з боку його розвитку (у вигляді неточного секвеціювання мелопоспівки «b»). Ознаки самостійності мають мінорні ладові структури, конкретизовані тимчасовим зміщенням головного устою в тетрахордову мажорну структуру шостого ступеня (с. Батарейка) і в трихордовий звукоряд паралельної міноро-мажорної структури, який завдяки великосекундовому низхідному каденційному звороту (паралельними октавами) розширюється до гептахордового (ст. Березанська).

Пісня **«Добре тому жити»** (ст. Вищестебліївська) приваблює оригінальністю поетичного тексту і нетривіальним, хоча й простим інтонуванням мелодії речитативно-кантиленного стилю. Поетичний текст розбудований у вигляді цілісної (за розгортанням сюжетного змісту) шестикуплетної композиції, яку умовно можна поділити на три частини. Перша частина – міні-монолог чоловіка, який скаржиться на те, що в нього друга жінка, *«та й ще молода»*, яка любить *«заблудити»* до кабака. Друга частина тексту є зверненим до чоловіка монологом, у якому жінка під враженням власного каяття (*«добре знаю – негарно зробила»*) наказує своєму чоловікові *«йти по горілку»* й пригостити усю її родину. Стисла третя частина відтворює рішучу реакцію чоловіка, що згадує про *«парену дубину»*, якою обіцяє пригостити женчину родину. Віршовий текст зі структурованою моделлю (66)3 втілюється в музичний матеріал, характеризований такими показниками: трирядкова музична форма, ритмічно трансформована в підголосково-поліфонічному «ході» ($ААА_{тр}А_{тр}$); мірний музичний ритм з моделлю ($аа_1$)(бб)($бб_1$); чотириярусне інтонування, яке в межах октавного діапазону має такий щотактовий «рух» змінюваних устоїв: *c–F–B–g*. На рівні будови мелострофи простежується така логіка її розбудови, за якою мелопоспівка «а» повторюється низхідним неточним секвенціюванням за принципом інтонаційного стиснення у другому такті («$а_1$») та інтонаційного стиснення разом з ритмічним подвійним збільшенням («$а_{тр}$») у третьому, після чого утверджується впевнений висхідний рух до нового модуляційного устою по звуках верхнього натуральномінорного трихорду. Усе це надає звучанню пісні своєрідності й незаштампованої привабливості.

Дивовижна пісня **«Сусідоньки же голубоньки»** (**«Ой ви, кумушки-голубушки»**) записана в двох варіантах (ст. Батуринська і Дінська). Її розгорнутий поетичний текст включає два експозиційних куплети, в яких *«сусідоньки-голубоньки»* закликають самих себе *«докупоньки»*, щоб *«випити по рюмочці»*, і наступні куплети у вигляді монологу однієї з *«кумушок»* напідпитку, яка розповідає про свої пригоди, що сталися з нею біля річки. Віршові тексти обох варіантів відособлюються не лише детальними ознаками, а й формами і структурами: дворядковою формою з подвійною внутрістрофною конкатенацією [(аа)(бб)] і моделлю віршової структури (4444)2 у дінському варіанті; трирядковою формою з міжстрофною конкатенацією (фрагментарною) [(а)(б)(б)] і віршовою моделлю (44)3 у батуринському. Дещо індивідуалізовані твори моделями музичного ритму (відповідно, (а)(б)($б_1$) і (аа)(аа)) і музичних форм (відповідно, (а)($а_1$)($а_2$) та ($аа_1$)($а_2а_2$)). В межах подібних для обох варіантів ладових структур (тритоніка із заповненою субквартою міксолідійського звукоряду, мажорний гексахорд) здійснюється споріднене за контурами мелодичних ліній інтонування речитативно-кантиленного стилю, при цьому лініарність дінського зразка відрізняється від батуринського більшою плавністю й меншою поспівковою ва-

ріативністю. Усе це дозволяє віднести обидва зразки до одного мелотипу близької спорідненості.

«П'яницький» пісенний цикл завершується піснею-новотвором, записаною у с. Приморське, **«Максим, не бий свиней»**. Моралізаторсько-повчальний характер віршового тексту виявляється у дещо наївному порівнянні свині, *«що веде порося»*, з жінкою, яка кидає свою дитину, також кабана, котрий *«не куре й не п'є»*, – з бідолашним пиякою й забіякою Максимом. Слова, винесені у назву пісні, виконують функцію рефрену, поєднуючись із попереднім текстом, що характеризує Максима на користь не його самого, а свинелюбивого кабана. Звідси пронизане гіркотою резюме безіменної авторки пісні: *«Максим, не бий свиней, бо свині є краще людей»*. Віршовий текст гетерометричної будови, структура якої щокуплетно змінюється, відтворює моторно-танцювальну мелодію, що звучить в еквіритмічному русі разом із другим голосом в характері «бентежного» вальсу. Акцентно-динамічний ритм, музична форма (АВВ) наскрізної будови, що складається із чотирьох мелопоспівок продовженого розвитку, мінорного нахилу ладові структури (трихорд із субквартою і високою субсекундою, гептахорд і пентахорд з високою субсекундою), тимчасова міноро-мажорна паралельна зміна устоїв, мішана двоголоса фактура – такими є музичні засоби цієї фольклоризованої аматорської сучасної кубанської пісні зі злободенною «п'яницькою» тематикою.

Кілька ліричних пісень поєднано темою життєво-філософських роздумів. Одна з них – пісня молитовно-урочистого звучання **«Прийшла весна і гай зеленіє»** (ст. Сергіївська). Віршовий текст напіврелігійного змісту і гетеросилабічного структурування чотирисегментних рядків відтворюється мелодією речитативного складу, що у сполученні з другим голосом звучить в еквіритмічному русі і в умовах стрічково-терцієвого, з елементами поліфонії, двоголосся, яке спирається на закономірності акордово-гармонічного складу. Ладовими структурами, в межах яких у мірному ритмі здійснюється процес формотворення симетричної мелострофи (AA_1) через рух споріднених двох мелопоспівок [$(ab)(a_1b_1)$], є мажорні пента- і гексахорди, квінтакорд та октахорд.

Багатоваріантна українська пісня, дуже поширена серед мешканців Кубані, **«Вилітали гуси, вилітали сірі»** (**«Запряжу я коня в дрожки»**, **«За горами, за крутими голуби літають»**, **«Ой по горам, по долинам голуби літають»**, **«Із-за гори, за крутої»**, **«Із-за гори каміної»**, **«Глазки карі»**, **«Ой на горкє, на пригоркє»**), має віршовий текст, побудований у формі алегоричного діалогу чоловіка (жінки) з минулими молодими роками, які він (вона) прагне наздогнати на трійці вороних коней. Пісня кантиленно-речитативного стилю, відома як з фольклорних збірників [46, с. 162; 183, с. 120; 191, с. 342–345; 649, с. 378–379], так і за академічними авторськими обробками [338, с. 88; 331, с. 79–80], захоплює, перш за все, фактом багатоваріантного (десять зразків) функціонування на теренах історичної Чорноморії. Аналіз кожного із зафіксованих зразків показав його належність до певного локального стилю, ознаки творчого осмислення та індивідуального втілення улюбленого кубанцями поетичного тексту з життєво-філософським змістом і першоджерельною його мелодичною інтерпретацією. Відзначимо спільні (принаймні частково) для усіх варіантів параметри музично-поетичних текстів: віршова структура або її модель – (446)3; зміст віршового тексту із загальною сюжетною лінією психологічно-драматичного паралелізму; трирядкові (у старотитарівському зразку – однорядкова з трьома трансформованими мелопоспівами) музичні форми (АВВ) (7 варіантів), (ABB_1) (ст. Старомишастівська), (AA_1A_1) (ст. Іркліївська); музична стилістика, що базується на наскрізному розвиткові поспівок з моментами варіативної повторності у зачинах та точної або варіативної повторності в «ході» (9 варіантів); стійкі цезури наприкінці зачинів – на звуках

першого (7 варіантів) або п'ятого (ст. Каневська, Старонижчестебліївська) ступенів, а також на зміщеному опорному тоні паралельної мінoро-мажорної ладової структури (ст. Рогівська); мінорні ладові структури, головні устої яких тимчасово змінюються у паралельному (ст. Каневська, Старонижчестебліївська, Рогівська), квінтовому (ст. Іркліївська) та квартовому (ст. Старолеушківська) напрямах; монодичний виклад зачину (окрім старотитарівського двоголосого) і багатоголосий виклад «ходу», в якому переважають терцієві втори, зустрічаються паралельні квінти, октави, та фрагментальні триголосі, на гармонічній основі, співзвуччя (ст. Каневська, Іркліївська, Старомишастівська, Сергіївська); ритм акцентно-динамічний (ст. Каневська, Іркліївська, Старолеушківська, Старонижчестебліївська) та мірний (варіанти інших станиць). Ліро-епічний характер мелодики, в залежності від індивідуальних особливостей інтонаційно-ритмічних зворотів, лініарних контурів, фактурного руху та індексованих виконавських темпів, у кожному зразку градується по-різному: з посиленням упокорено-ліричного настрою (ст. Старотитарівська, Каневська) або емоційної піднесеності (ст. Старомишастівська, Пластунівська, Сергіївська), зосереджено-сумної задумливості (ст. Запорізька, Старолеушківська) чи філософсько-епічної стриманості (ст. Рогівська, Іркліївська, Старонижчестебліївська). Проаналізувавши усі мелодичні варіанти і врахувавши викладені вище параметри, визначаємо мелодичні типи у тій послідовності, яка характеризує їх (згідно з їхніми квалітативними характеристиками) з боку певної спорідненості або віддаленості: найконсервативніший інваріантний МТА (ст. Каневська); близького з ним споріднення $МТА_1$ (ст. Іркліївська); $МТА_2$ (ст. Запорізька) і $МТА_3$ (ст. Старолеушківська), близькі між собою, але віддаленої спорідненості по відношенню до інваріантного зразка; $МТА_4$ (ст. Старомишастівська) та $МТА_5$ (ст. Пластунівська) далекої спорідненості, але наближені один до одного; трансформовані $МТА_{тр}$ (ст. Старонижчестебліївська), $МТА_{тр1}$ (ст. Рогівська) та $МТА_{тр2}$ (ст. Сергіївська); самостійний, індивідулізований стилістично, композиційно та інтонаційно МТВ (ст. Старотитарівська). Дана класифікація є результатом компаративних зіставлень багатоваріантних пісенних зразків, що змінювались і трансформовувались внаслідок міграційних, часових і творчих процесів, а також дії модусу мислення конкретного локального середовища та окремих його представників.

Висновки. Серед 73-х зразків пісенно-побутової лірики (родинного життя) етнокультурної традиції, записаних нами (окрім чотирьох пісень, зафіксованих Г. Дем'яном в закубанських станицях Варениківська і Троїцька) у 38 поселеннях колишньої Чорноморії, – стародавні українські пісні, міграція яких із метропольних земель була найактивнішою протягом XIX ст., та пісні, що творилися в умовах двохсотлітньої історії Кубані. Найбільше пісень даного жанру записано в станицях Голубицька (5) та Сергіївська (4), по три пісні – в ст. Варениківська, Вищестебліївська, Дінська, Пластунівська, Старокорсунська, Шкуринська, с. Катеринівка. В процесі свого «кубанського» функціонування поетичні й музичні тексти українських пісень зазнавали трансформаційних змін, які відбувалися внаслідок творчої роботи окремих індивідуумів багатьох поколінь кубанців – створювачів і носіїв локальних пісенно-виконавських версій з відносно сталим модусом «мислення середовища», котрий неодмінно корегувався в часі.

Розподіл пісень родинного життя за тематикою, що виявляється у поетичних текстах, дозволив виділити десять тематичних гнізд, з яких найбільшими за кількістю зразків є ті, в котрих пісні пов'язані з тематикою нещасливої жіночої долі (28), а також одвічного соціального зла людства – пияцтва (14), життєво-філософських роздумів (11), проблемного удівства (7); у деяких піснях відтворюються теми подружньої невірності, закачуван-

ня малої дитини (4 колискові пісні), щасливого та позашлюбного материнства, проблемного вінчання.

Із загальної кількості пісень лише сім є одноосібними (у монодичному виконанні), решта – у багатоголосому фактурному викладі. Зазвичай багатоголосі пісні мають мішану фактуру (за винятком твору **«Добре тому жити»** підголосково-поліфонічного складу), в якій чергуються стрічковий (паралельними терціями, квінтами, октавами, унісонами) і підголосково-поліфонічний види двоголосся (з перевагою стрічково-терцієвого). Дванадцять пісенних творів мають мішану фактуру, що складається із стрічкового й підголосково-поліфонічного двоголосся та (фрагментарно) акордового триголосся. Лише в одній пісні – **«Вилітали гуси, вилітали сірі»** із ст. Сергіївська – переважає триголосий виклад.

Для віршових текстів типовою є наявність наскрізної або фрагментарної міжстрофної конкатенації, а також внутрістрофної і навіть черезстрофної. У віршових текстах окремих пісень зустрічається строфічна анафора і в більшості – ампліфіковані доповнення, через що визначення структур здійснюється шляхом моделювання. Найчастіше зустрічаються такі віршові структури або їх моделі:

а) з ізометричною строфою, що має ізосилабічну або гетеросилабічну структури рядків (наприклад, (44)3, (66)3, (777)2, (46)3, (64)3, (446)2);

б) з гетерометричною строфою, яка має ізосилабічну або гетеросилабічну структури рядків (приміром, (44)(444), (44)(45), (6)(46), (66)(446), (446)(46), (44)(66), (4444)(46), (77)(557)).

Музичні форми поділяються на три куплетні (більшість пісень); куплетні з моментами варіативності, які найчастіше зустрічаються в зачинах (наприклад, **«Ой Марусина, та й благородна»**, **«Ой тумане поле покриває»**); куплетно-варіаційні зі суттєвими змінами у кожному куплеті (**«На Вкраїні чорний ворон кряче»**, **«Верба, верба, де ти зройсла?»**). На куплетному рівні виявляються такі музичні форми і їх різновиди:

1) однорядкові: (aa_1a_2) – **«Ой вітер віє»** (пластунівський варіант); $(aa_{тр}a_{тр1})$ – **«Глазки карі»**; (abb_1) – наприклад, **«Соловейко маленький»**;

2) дворядкові: $A(ab)A1(a_1b_1)$ – **«Сонце низенько»**; $A(ab)A_{тр}(a_{тр}b_{тр})$ – **«Ой ти, зіроч-ка вечірняя»**; $A(aa_1)B(bc)$ – **«Ой ти, груша моя кучерявая»**; $A(aa_1)B(ba_2)$ – **«Ой тумане поле покриває»**; $A(aa_1)B(bb_1)$ – **«Із-за гор, гор вітер сповіває»** (старокорсунський варіант); $A(ab)B(rb_1)$ – **«А в колодязі холодная вода»**; $A(ab)B(cb_1)$ – **«Із-пид горки»**; $A(ab)B(cc_1)$ – наприклад, **«Сіре утя на морє ночує»**; $A(ab)B(cd)$ – наприклад, **«Шо же ти, калинушка»**; $A(a)B(bcd)$ – **«Ой сади зелененькі»**; $A(aa_1b)B(b_1b_2)$ – **«Ой за гори же»** (медведівський варіант); $A(aa_1b)B(cc_1)$ – **«Ой за гори»** (челбаський варіант);

3) трирядкові: $A(aa_1)A_1(ba_2)A_2(ba_3)$ – **«Гиля, гиля, сірі гуси»** (м. Тимошівськ); $A(a)A_1(a_1)A_2(a_2)$ – **«Ой ви, кумушки-голубушки»**; $A(aa)A_1(aaa_1)A(aa)$ і $A_1(a_1a_1)A_1(a_1a_1)A(aa)$ – **«Пішла киця по водицю»**; $A(a)B(b)B(b)$ – наприклад, **«Ой у лузі червона калина»**; $A(a)B(bb_1)2$ – **«Верба, верба...»**; $A(aa_1)B(ba_2)2$ – **«Із-за гори каміної»** (старонижчестебліївський варіант); $A(aa_1)B(bc)2$ – наприклад, **«Ой, добрі люди»**; $A(ar)B(bbr_1)2$ – **«Вийшла заміж молодою»**; $A(aa)B(bb_1b_2)2$ – **«Ой полети, орле»**; $A(a)B(bc)2$ – **«Як піду я в сад зелений»**; $A(aa_1)B(bcd)$ – наприклад, **«Доля моя, доля»**; $A(ab)B(cd)2$ – наприклад, **«Брати мої»**; $A(ab)B(cde)2$ – **«Із-за гори, за крутої»** (рогівський варіант); $A(a)B(bc)B_1(b_1c_1)$ – наприклад, **«Світи, світи, місяць»**; $A(ab)B(cde)B_1(cd_1e_1)$ – **«Запряжу я коні в дрожки»**; $A(aa_1b)B(cc_1d)B_1(c_2c_1d_1)$ – **«Ой шарлатан»**; $A(aa_1)A_{тр}(a_{тр}b)2$ – **«Добре тому жити»**;

4) строфоїди з ізоритмією сегментів: три колискові пісні.

За мелодичною стилістикою пісні родинного життя поділяються на кантиленно-протяжливі, кантиленно-речитативні, речитативно-кантиленні, моторно-речитативні, речитативно-декламаційні, мелодизовано-речитативні та фольклоризовані пісенно-романсового стилю. З-поміж пісень кантиленного стилю високохудожніми зразками є: **«Ой Марусина, та й благородна»**, **«Ой тумане поле покриває»**, **«Ой і Катюшечка-душечка»**, **«Як піду я лугом»**, **«Ой ти, груша моя кучерявая»** (с. Приморське), **«Ой ти, зірочка вечірняя»**, **«Верба, верба...»**. Із 22-х зразків кантиленно-речитативного стилю, в яких речитативність притаманна здебільшого зачину, а кантилена – «ходу», найкращими є: **«Ой чула я серед люди»**, **«Ой нарву я хмелю високого»** (ст. Іркліївська), **«Ой ти, груша моя кучерявая»** (ст. Медведівська). Із пісень речитативно-кантиленного стилю відзначимо такі, як **«А в полі береза»**, **«Ой по горі, по горі»**, **«Добре тому жити»**, **«Сусідоньки же, голубушки»**. Три зразки з кантиленною мелодикою, «генетично» споріднені з творами солоспівного походження, демонструють фольклоризований пісенно-романсовий стиль: **«Ой шарлатан»**, **«Цвіти мої польовиї»**, **«Гиля, гиля, сірі гуси»**. Одиночними фольклорними зразками представлені стилі речитативний (**«Прийшла весна»**), речитативно-декламаційний (**«Ой Боже мій, що я наробила?»**) та мелодизовано-речитативний (**«На Вкраїні чорний ворон кряче»**). 13 пісенних творів моторно-речитативного стилю мають акцентно-динамічну ритміку, мелодику танцювального, танкоподібного характеру або пов'язану з одноманітністю повільних рухів (колискові пісні, **«Вийшла заміж молодою»**, **«Напилась баба п'яна»**, **«Максим, не бий свиней»**). У деяких піснях традиційний монодичний виклад зачину і багатоголосий – «ходу» порушується передчасним вступом другого голосу до закінчення зачину (**«Сонце низенько»**, **«Ой горе, горе»**, **«Ой туман поле покриває»**, варениківський варіант **«Гіля, гіля, сірі гуси»**); кілька пісень мають багатоголосий виклад (**«Максим, не бий свиней»**, **«Прийшла весна»**, **«Глазки карі»**, тимошівський варіант **«Гиля, гиля, сірі гуси»**).

Розбудова музичної форми здійснюється через послідовне розгортання мелопоспівок за принципом їх повторювання (точного, варіативного, трансформованого, секвенційного, на відстані); продовженого розвитку інтонаційно й ритмічно споріднених мелопоспівок; їх оновлювання, яке відбувається внаслідок мелопоспівкових змін на рівні похідного контрасту, комбінаторних зіставлень мелопоспівок тощо.

Ритм більшості пісень родинного життя є мірним; пісні моторно-речитативного стилю мають акцентно-динамічну ритміку. Кантиленно-протяжлива пісня із х. Жовті Копани **«Ой ти, зіронька вечірняя»** є рідкісним зразком, мелоінтонованим у досить вільному рубатному ритмі, а речитативно-формульна **«Ой Боже мій, що я наробила?»** (ст. Кугоєйська) – у дольному ритмі з нерегламентованою виконавською акцентуацією.

Ладовий аналіз пісень засвідчив наявність в них як слідів реліктової архаїки, так і мажоро-мінорних або міноро-мажорних, на акордово-гармонічній основі, трансформацій. Відносно нахилу ладових структур показовою є така статистика: із 73-х пісень 59 звучать в мінорі, 8 – в мажорі (не враховуючи тимчасових змін ладового нахилу). Окрім цього, чотири пісні мають модуляційну мажоро-мінорну паралельну змінність (**«Ой горе, горе»**, **«Калина-малина»**, **«Із-за гор, гор вітер сповіває»**, **«Вітер віє, ой вітер віє»**); одна (**«Ой тумане поле покриває»**) – модуляційну міноро-мажорну паралельну змінність, а пісня **«Шо же ти, калинушка»** – модуляційне зміщення устоїв із системи мажорних структур в мінорні з устоєм шостого ступеня. 41 пісенний зразок містить тимчасові ладові зміни, а 26 їх не мають зовсім. Із пісень з тимчасовими змінами ладових структур найбільша кількість (28) припадає на зразки з двоярусним інтонуванням: паралельним

мінoро-мажорним (7) та мажоро-мінорним (9), квартовим (8), квінтовим (3) та секстовим (1) зміщеннями устоїв. Триярусне інтонування мають музичні тексти 10 пісень (зокрема **«А в колодязі холодная вода»**, **«Як піду я в сад зелений»**, **«Ой ти, зірочка вечірняя»**). Чотириярусним інтонуванням відзначені три пісні: **«Шо же ти, калинушка»**, **«Доля моя, доля»**, **«Добре тому жити»**. Ладовими системами, в межах яких здійснюється процес інтонування пісенних текстів, є: ангемітоніка (дитоніка, тритоніка, тетратоніка, пентатоніка); діатоніка (біхорди, мажорні й мінорні три-, тетра-, пента-, гекса-, гепта-, октахорди, міксолідійський, еолійський, фригійський лади); гармонічні системи (мажор і мінор із тимчасовими зміщеннями устоїв – великосекундовим, паралельним, квартовим, квінтовим, секстовим; мажор і мінор з модуляційною зміною устоїв, мінор гармонічний, мажорні й мінорні квінтакорди та їх обернення, септакорди).

Із усієї кількості пісень родинного життя 45 є варіантними, інші (28) – одноваріантними. Два варіанти пісні з ідентичними віршовими текстами – **«Дівчинонька незамужня»** і **«Ой Марусина, та й благородна»** – презентують індивідуальні локальні стилі, відносячись до самостійних мелотипів. Три варіанти пісні **«Пийте, люди, горілочку»** (**«Брати мої»**) належать до мелотипів близької спорідненості, індивідуалізованих відповідно до модусу мислення локальних середовищ. Два зразки пісні з подібними віршовими текстами належать до мелотипів віддаленої спорідненості: **«Соловейко маленький»**, **«Ой і Катюшечка-душечка»**. Чотири кубанських зразки української пісні **«Наварю я хмелю високого»** споріднені як із метропольним першоджерелом, так і між собою, належачи до одного мелотипу близької спорідненості. Цикл із дев'яти варіантів пісні лірико-драматичного змісту **«Вітер віє, ой вітер віє»** класифікується п'ятьма варіативними різного споріднення, двома трансформованими та двома самостійними мелотипами. Із трьох варіантів пісні **«Ой ти, груша моя кучерявая»** два належать до мелотипів близької спорідненості і один – до самостійного. Пісні **«На Вкраїні чорний ворон кряче»** і **«Ой у лузі червона калина»**, маючи аналогічні поетичні тексти, визначаються мелотипами далекої спорідненості. Близько спорідненими мелотипами є твори моторно-речитативного мелостилю **«Ой зацвіла роза бєлий цвіт»** і **«Посіяла розу край вікна»**. Піснями одних мелотипів близької спорідненості є двоваріантні **«Напилась баба п'яна»** і **«Ой ви, кумушки-голубушки»**. Багатоваріантна українська пісні **«Із-за гори кам'яної голуби літають»**, яка активно функціонує чи не в кожному поселенні історичної Чорноморії, демонструє різні локальні стилі і визначена шістьма варіативними різної міри спорідненості, трьома трансформованими та одним самостійним мелотипами. Чотири варіанти колискової пісні належать до одного мелотипу близької (дві) і трансформованої (дві) спорідненості.

5.4. Ліро-епічні пісні баладного стилю

Тематика 33-х кубанських народних ліро-епічних пісень баладного стилю здебільшого охоплює конфліктні побутові ситуації, зазвичай, з трагічною розв'язкою. На це вказують такі теми сюжетних текстів кубанських балад: зрада хлопця дівчині (**«Посіяла огірочки»**, **«Спішу, спішу на ту Країну»**) або жінки служилому чоловікові (**«Іще ж милий їде у дорозі»**, **«Їхали козаки со службы домой»**), причарування милого (**«Коло млина, млина»**), самогубство дівчини (**«Зайди, зайди, місяченьку»**) або невістки (**«За горами гори високі»**), теми з криміналістичними мотивами дітогубства (**«Ой ти, коваль Коваленко»**, **«Ой пішли наші та й рибалочки»**), злочину хлопця заради кохання (**«Шуміла ліщина»**), отруєння хлопця дівчиною (**«Летів голуб через сад зелений»**), згубництва

невістки злою свекрухою (**«Ой у полі, в полі», «Оженила мамєнька»**), а також теми втрати дівчиною свого милого (**«Живе милий на горі», «Тече річка невеличка з вишневого саду»**) або голубкою свого голуба (**«Ой там на горі», «Ой там у саду»**) та незвичних родинно-побутових подій (**«Ой там за горами», «Ой що ж воно за верба?»**).

Певну роль у поетичних текстах балад відіграють обумовлений дохристиянськими віруваннями фантастичний елемент (причарування дівчиною хлопця приворотними пригощаннями, заклинання свекрухою невістки у тополю або траву), несподівані драматизовані зображення подій, в яких, за словами В. Проппа, «логіка можлива, але вона не є обов'язковою» [129, с. 23], а також посилений нарраційний характер тексту, конкретизований діалогами померлих персонажів чи монологом quasi-епічного оповідача. Очевидно, саме це дозволило Ф. Колессі віднести пісні баладного стилю до «дрібної епіки» [256, с. 107], а О. Дею стверджувати, що жанр балади «належить до епічних» [129, с. 25]. Оскільки з-поміж кубанських балад переважають зразки лірико-пісенного, пісенно-романсового та кантиленно-речитативного (або речитативно-кантиленного) мелостилів, а поетика поєднує ознаки епічного жанру балад і водночас ліричного жанру родинно-побутової пісенності, позначимо їх ліро-епічними піснями баладного стилю.

Вісім пісенних зразків присвячено темі зради в коханні. Двоваріантна пісня одного мелотипу близької спорідненості **«Як посію огірочки близько над водою»** (ст. Медведівська, Старовеличківська) належить до речитативно-кантиленного лірико-пісенного мелостилю, при цьому речитативність виявляється в «ході», де мелодія верхнього голосу в кожному із трьох сегментів інтонаційно й ритмічно варіюється в межах оліготонічного тетрахорду. Віршові тексти у перших чотирьох куплетах в автологічній формі створюють образ дівчини, яка *«не бачила миленького чотири годочка»*. У наступних трьох куплетах за наявністю одного «кінцевого наслідку» (зрада милого своєму коханню) в кожному варіанті про цей «наслідок» йдеться по-різному: метафорично у старовеличківському (через вісника-орла) і реалістично у медведівському (*«Будь, мила, здорова»*). Спорідненість мелотипів виявляється на таких рівнях: будова віршової структури (446)3 і музичної форми $(аа_1)(вв_{тр})2$; організація мірного ритму; ладова структурованість, що складається з тимчасової паралельної міноро-мажорної зміни устоїв; рух мелоліній монозачину (через низхідне спадання секвенційної терцієвої інтонації в умовах мінорного гексахорду) і багатоголосого «ходу» (шляхом висхідно-низхідного трансформованого повторювання мелоспівки з однією ритмомелодичною формулою); однотипова мішана фактура, в якій стрічково-терцієве двоголосся чергується з підголосково-поліфонічним (з перевагою останнього у медведівському варіанті).

Дві пісні – **«Зломлю я вітку із винограду»** (ст. Должанська) і **«Спішу, спішу на ту Країну»** (с. Катеринівка), – маючи аналогічні поетичні тексти мелодраматичного змісту (самогубство дівчини, яка *«плигнула в воду»* на очах у свого милого після його поради шукати іншого через те, що *«пройшла любов»* і він *«найшов собі другу»*), віршові структури (558)3 та загальну схему музичної форми (АВВ), суттєво розрізняються між собою музичним викладом, і це дозволяє віднести кожну з них до самостійного мелотипу. Незважаючи на те, що обидва твори належать до найновішого пісенно-романсового фольклоризованого баладного стилю, а їх мелопоспівки мають подібні ритмічні малюнки, мелодичні контури і амбітусні параметри кожного зразка є достатньо індивідуалізованими. З цього погляду значно скромнішою є должанська пісня, мелострофа якої – $(аав)(сс_1с_2)2$ – розгортається в умовах вузькоамбітусних звукорядів: мінорних трихорду з субквартою (зачин), пентахорду та гексахорду з субквартою і натуральною субсекундою («хід»); при цьому в двоголосій (стрічково-терцієвій з моментами поліфонічної підголосковості) фак-

турі «ходу» кожний з голосів діє в межах тетрахордових звукорядів. У катеринівському творі мелодична стихія пісенно-романсового стилю утворюється не через мелодичне «витягання» окремих складів віршового тексту, а шляхом розширення амбітусних меж і, відповідно, покращення умов для лініарного розспіву. У цьому відношенні цікавою є розбудова монозачинної фрази, що складається з двох мелопоспівок: «а» і «$а_{тр}$». Кожна з цих мелопоспівок, завдяки ритмічному малюнку, начебто розпадається на дві функціонально контрастні частинки: імпульсну висхідну і каденційну низхідну, при цьому умовний поділ відбувається на ритмічно довгому звуці. Струнка логіка у побудові мелопоспівок визначається в тому, що разом з аналогічними ритмічними малюнками і трансформованою інтонаційною подібністю створенню фразової цілісності сприяє ладове структурування: мелопоспівка «а» звучить в умовах мінорної тетратоніки з окресленням квінтакорду з головним устоєм, а також мінорної тетратоніки, в якій відособлюється квінтакорд з устоєм нижнього п'ятого ступеня, що змінює колорит на плагальний з варіабельним сьомим ступенем; у мелопоспівці «$а_{тр}$» посилюється виразність каденційного звороту, котрий, як й імпульсивний зачинний зворот, звучить в умовах мінорного гексахорду. Широкоамбітусний двоголосий (стрічково-терцієвий та октавний) «хід» охоплює децимову відстань між граничними звуками: секстову – в мелолінії верхнього голосу, звукоряд якої складається з тонів верхнього тетрахорду, що в каденції переходить у звукоряд верхнього трихорду, та септимову (в межах натурального мінорного гептахорду) – у мелолінії нижнього голосу. Мелодичні контури лінії верхнього голосу «ходу» у порівнянні з мелоконтурами зачину є стереотипнішими з боку як мелоінтонування, так і поспівкової розбудови (на рівні неточного секвенціювання), що разом з октавно-низхідним кадансуванням найбільш відповідає виявленню пісенно-романсового кантиленно-речитативного стилю обох балад.

У чотирьох піснях-баладах оспівується родинно-побутова подія, пов'язана зі зрадою жінки чоловікові, який довгий час служив в армії. Віршові тексти трьох пісень подібні як за викладом, так і за процесуальним відтворенням сцени зустрічі козака, котрий повернувся після армійської служби додому, зі своєю жінкою з дитиною на руках. Як з'ясовується із діалогу, «винним» у її народженні є «козаченько», що якось був у жінки *«три ночі та й оставив свої карі очі»* (у должанському варіанті – *«змалював...ой дитинку маленьку»*). У творах, записаних у станицях Старолеушківська (**«Іще ж милий їде у дорозі»**) та Березанська (**«Тихо, тихо на вулиці буде»**), на такій правдивій констатації факту і закінчується баладний текст, тоді як у должанському зразку **«Ой їхав козак ой зі служби додому»** заключний куплет пов'язується з останнім «словом» козака, котрим він зобов'язується *«тея...дитя шанувати»*, а жінку *«весь вік катувати»*. У пісні **«Їхали козаки со служби домой»** із с. Катеринівка сцена зустрічі відбувається за участю батьків козака і закінчується жорстоким вчинком розгніваного чоловіка, внаслідок якого *«злетіла головушка з невєрной женє»*. Березанський і старолеушківський зразки належать до одного мелотипу близької спорідненості (МТА, $МТА_1$). Спільними у них є віршова структура (46), мірний ритм, стрічкова (здебільшого терцієва і октавна) фактура, наскрізне формування мелострофи чотирма продовженого розвитку мелопоспівками, міноро-мажорна ладова структурованість, мелодичні контури поспівок «а», «b» і «с». Характеристиками, що певною мірою індивідуалізують кожний варіант, є: розбудова музичної форми, яка є дворядковою [(ab)(cd)] (ст. Березанська) або трирядковою $[(a_1b_1)(c_1f)(c_2f)]$ (ст. Старолеушківська); триярусне інтонування в обох варіантах, але з різними модуляційними та тимчасовими перемінами опорних тонів, що конкретизуються схемами *c–C–g* (березанський зразок) і *g–c–g–B–g* (старолеушківська пісня); каденційний розспів пере-

достанного складу у березанському творі. Після порівняльного аналізу обох варіантів можна констатувати, що березанський зразок (МТА) має яскраві ознаки архаїчного інтонування, пов'язані з варіабельністю третього ступеня під час зміни мінорного пентахорду на мажорний гексахорд зі спільним головним устоєм с, а також реліктової плагальності (через квартове зміщення головних устоїв).

Лірико-пісенні кантиленні зразки із ст. Должанська і с. Катеринівка презентують самостійні мелотипи (МТВ, МТС). Должанський твір характеризується такими аналітичними параметрами: модель віршової структури, обтяжена ампліфікованими доповненнями (частки *«ой»*, *«же»*) і позначена схемою (45)2 або (46)2; музична форма (АВ), розбудована мелопоспівками продовженого розвитку [(ab)($a_{тр}$c)], з яких «а» і «$a_{тр}$» загальмовані у своєму русі довгими цезурами (на оспівуваних звуках, відповідно, п'ятого і третього ступенів), а в мелопоспівках «b» і «с» кантиленний розспів (особливо на каденційній ділянці) є засобом посиленої мелодизації ліній кожного з двох голосів; ладова стуктурованість, що виявляється в межах натуральномінорного октахорду; мірний ритм, модельований схемою (аб)(ав); фактура у вигляді чергування стрічково-терцієвого і підголосково-поліфонічного двоголосся. Катеринівська пісня презентує неповторний стиль свого села, конкретизуючись такими основними параметрами: модель віршової структури (65)2; наскрізна симетрична музична форма (АВ); мірний ритм, модель якого (аб)2 відповідає музичному формотворенню; ладові структури триярусного інтонування. Завдяки останньому, в межах чотиритактової будови відбувається чи не калейдоскопічна міноро-мажорна зміна ладових структур: *G–e–G–e–a–G*, що, проте, не тільки не позбавляє звучання гармонійної цілісності, але й надає йому чарівної композиційної та звукотворчої логіки.

Одноваріантна пісня кантиленно-протяжливого стилю **«Коло млина, млина червона калина»** (ст. Вищестебліївська) – одна з циклу балад про «чарування» дівчиною милого, якого *«вірно любила»*. Віршовий текст (з моделлю структурування (66)3), в якому збережена поетика фольклорного першоджерела, можна поділити на три частини: експозиційні два куплети, зі змісту яких постає *«дівчинонька»*, котра, задумавши причарувати милого, *«вивела коня з двора,.. сама ж осідлала»*; у другій частині вона виконує «акт причарування» хлопця приворотними *«рибиною»* і хлібом, супроводжуючи цей акт пропозицією залишитися у неї (коли він *«нежонатий»*); у третій частині (п'ятий-шостий куплети) відбувається діалог, в якому дівчина, дізнавшись, що *«милий»* має жінку і *«двох діток»*, з вірою в успіх своїх чар впевнено констатує: *«Мабуть, тобі, серденько, до їх не літати, / Мабуть, тобі, серденько, ой за мною вікувати»*. Дуже красива мелодія пісні, що наприкінці зачину і в «ході» у поєднанні з другим голосом утворює підголосково-поліфонічну двоголосу фактуру, розбудована трирядковою музичною формою, в якій розвиток мелопоспівок здійснюється через варіаційне й трансформоване повторювання та варіативне кадансування: (aa_1)($ba_{тр}$)($b_1a_{тр1}$). Шеститактовій будові притаманна формотворча, інтонаційна та функціональна симетрія, що виявляється як на рівні цілісної архітектоніки, так і в межах кожного з трьох мелорядків. З цього приводу детальніше розглянемо кожний такт-сегмент. У першому такті (поспівка «а») мелолінія організована трьома субпоспівками: перша, тонікальна низхідна субпоспівка звучить в системі мінорного квінтакорду, друга і третя – мінорного неповного гептахорду, при цьому друга оспівує акцентований (композиційно і на виконавському рівні) звук шостого ступеня, який функціонально належить до субдомінантової звукорядової системи, а третя, низхідна субпоспівка у функціональному відношенні є домінантово-тонікальною. Отже, мелолінія зачинного монотакту розгортається в системі тонікально-субдомінантових і домінантово-тонікальних звуковисотних співвідношень з акцентом на тонікальності й прохідному значенні домінантовості.

У третьому і п'ятому тактах «ходу» функціональна «комбінаторика» змінюється таким чином, що першоакцентованою стає субдомінантовість, другоакцентованою – тонікальність і прохідною – домінантовість. У тактах каденційного звучання фактурний виклад розгортається в системі домінантово-тонікальних звукових співвідношень з акцентом на домінантовості. До того ж характерним є дія типового для каденційних моментів протяжливого стилю прийому оспівування головного устою прохідними й допоміжними (верхніми і нижніми) домінантовими тонами. Схема модельованої ритміки майже повністю відповідає схемі музичної форми.

У трьох баладах темі самогубства присвячені такі сюжети: самогубство дівчини, яку з коханим розлучив його батько (**«Зайди, зайди, місяченько»** – ст. Шкуринська); навмисне утоплення зрадженої дівчини як протест проти знівеченого кохання (**«Пид вишньою-черешньою»** – ст. Тамань); нехтування чоловіком і свекром почуттями жінки (невістки), що призводить до трагічного вчинку (**«За горами гори високі»** – ст. Каневська). Пісенно-танцювального мелостилю балада **«Зайди, зайди, місяченьку»** має вальсоподібну формульність акцентно-динамічної ритміки і, опосередковано, стале цезурування наприкінці мелорядків, організованих у музичну форму (АВВ) з чотирма мелопоспівками продовженого розвитку, які розгортаються в умовах підголосково-поліфонічної двоголосої фактури та триярусного міноро-мажорного інтонування: *g–B–Es–B–g*. Трисегментне незмінне віршове структурування (445)3, неширокий амбітус (переважно пентахордовий) звукорядів ладових структур, непорушна ритмомелодична стихія ліричного вальсу, мовою якого відтворюється мелодраматичний сюжет з трагічною розв'язкою (*«молоду дівчиноньку хоронить несуть»*), – цими аналітичними показниками позначена дана українська балада, активне поширення котрої почалось, очевидно, з кінця XIX ст. на Донеччині й у Волинській губернії [20, с. 211, 212, 444].

Таманська балада лірико-пісенного кантиленного стилю **«Пид вишнею-черешнею»** також має поетичний текст з мелодраматичною ситуацією і сумною кінцівкою (*«А тепер передо мною могила сирая»*). Але не належачи до пісенно-танцювального стилю, вона наближається до жанру «жорстокого» романсу, хоча і з притишеною динамікою інтонування і акцентом на тембральному контрасті у звучанні мелорядків. Поетичний текст з типовою віршовою структурою (446)3 поєднується з музичним матеріалом, розбудованим трьома мелопоспівками, перша з яких, монодична-зачинна «а», і її трансформоване двоголосе повторення («$a_{тр}$») контрастують (на рівні похідного контрасту) наступним двом мелопоспівкам продовженого розвитку («b» і «c»). Загалом утворюється трирядкова музична форма (ABB_1) з такою послідовністю розгортання мелопоспівкового матеріалу: ($aa_{тр}$)(bc)($b_{тр}c_1$). Ладові структури мелодії, поєднаної з другим голосом у стрічково-терцієве, унісонне та октавне, з підголосково-поліфонічними моментами, двоголосся, змінюються без зміщення устоїв, залишаючись в одній звуковисотній ладовій системі, яка має таке структурування: мінорні тетратоніка, трихорд і гексахорд (перший мелорядок), пентахорд з високою субсекундою і октахорд натурального мінору, що свідчить про варіабельність сьомого ступеня (другий і третій мелорядки). Мірний ритм, на відміну від музичної форми, має варіабельну модельну схему: (aa_1)(a_2a_3)(a_4a_1). Балади близької або віддаленої спорідненості можна знайти як в українських збірниках [20, с. 254; записана О. Стеблянком на Харківщині], так і в кубанських [191, с. 260–261; записана в ст. Нововеличківська].

Баладна пісня кантиленно-протяжливого стилю **«За горами гори високі»** має нетипові характеристики, зокрема віршову структуру (98)3, музичну форму (AA_1A_1) з монопоспівковим викладом [(aa_1)(a_2a_1)2], мажорні ладові структури (трихорд із субквартою,

гексахорд, пентахорд) з великосекундовою зміною опорноладового тону (G–a–G–a–G), кадансування мелорядків октавним п'ятим ступенем (характерним для протяжливого пісенного стилю), мішану фактуру, мірний одноформульний ритм (однотиповий у кожній мелопоспівці [(aa_1)3] і тому максимально наближений до поспівкової схеми музичної форми).

Із баладних зразків з криміналістичною тематикою у чотирьох оспівується страшна тема дітогубства, тобто навмисного вбивства дівчиною (жінкою) позашлюбного новонародженого немовляти. У статті, присвяченій українським пісням про матір-дітозгубницю, К. Квітка відмічав, що в творах із заголовними словами *«Ой ти, коваль, коваленьку»* слабко виражена епіка, але виділяються вони переважно «силою ліризму». «Завдяки... літературним якостям цієї пісні, – писав вчений, – і виключно талановито складеним мелодіям, вона стала однією із найулюбленіших пісень у східних й центральних районах України» [239, с. 120]. І дійсно, різноваріантні зразки пісні про жінку (дочку) коваля Катерину, яка *«звечора»* (*«рано-вранці»*) сина (*«дитя»*) народила, а *«впівночі»* (*«звечора»*) в Дунаї (*«криниці»*, *«річці»*) утопила, зустрічаються в багатьох українських збірниках і монографіях, зокрема М. Максимовича (1827 р.) [352, с. 73], З. Паулі (1840 р.) [792, II, с. 10], М. Закревського (1860 р.) [176, № 96], О. Потебні (1863, 1883 рр.) [664, с. 67–68; 492, I, с. 236], О. Рубця (1872 р.) [518, № 195], П. Чубинського (1874 р.) [712, с. 363, 712], О. Гулака-Артемовського (1883 р.) [400, с. 40], К. Поліщука і О. Кошиця (1913 р.) [486, № 20], Д. Ревуцького (1926 р.) [203, вип.1, № 106], К. Квітки (1928 р.) [237, №№ 5-б, 6–9, 10-в, 31–35], П. Демуцького (1954 р.) [130, с. 68]. Балади з аналогічним сюжетом записували у різні часи Марко Вовчок і О. Маркович (сер. XIX ст., Чернігівщина) [681, с. 292; 395, с. 179], В. Гнатюк (1896 р., Пряшівщина; с. Криворівня Косівського району) [657, с. 195–197], О. Кошиць (кін. XIX ст., с. Тарасівка на Київщині [20, с. 378-И]. У 20-х рр. XX ст. односюжетні балади про коваля і його дочку-дітозгубницю записували В. Харків [237, №№ 9, 34, 35], К. Квітка [там само, № 5-б], М. Гайдай [там само, № 6], М. Калістратенко [там само, № 7], Г. Верьовка [там само, № 8]; у 1937 р. (від А. Малишка) і в 1958 р. (від І. Ле) – П. Тичина [397, с. 86–88], у 40–70 рр. XX ст.(на Рівненщині, Київщині та Полтавщині) – працівники ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР [20, с. 382-Т, 383-У, 384-Ф, 457-458; 649, с. 304–305]. На Кубані пісня-балада побутувала з давніх часів, що засвідчують публікації різних її варіантів у дев'ятому випуску збірника Я. Бігдая «Песни кубанских казаков» (1896–1898 рр.) [46, с. 229; записано в ст. Мишастівська], в збірці Г. Концевича «Песни кубанских казаков» (1911 р.) [279, с. 421; записано в ст. Брюховецька] та в другому випуску збірника В. Захарченка «Народные песни Кубани» (1997 р.) [191, с. 315; записано в ст. Пластунівська].

Наші два варіанти балади – **«Ой ти, коваль, коваль, коваленку»** (ст. Вареникiвська) і **«Ой ти, коваль, коваль Коваленко»** (ст. Отаманська) – є самостійними пісенними зразками (МТА і МТВ), музичний виклад яких відокремлюється у порівнянні як одного з іншим, так і кожного із перерахованими 26-а збірниковими українськими та трьома кубанськими варіантами. Значною різницею відмічені кубанські твори – збірникові і два наші; що ж стосується українських зразків, то два з них – із збірника Д. Ревуцького [203, вип.1, № 106] і з академічного тому «Балади. Кохання та дошлюбні взаємини» (1987 р.) [20, с. 383-У; записано у 1977 р. у с. Кам'яна Гребля Сквирського району Київської обл.] – знаходяться у відносно близькій спорідненості з кубанським варіантом із ст. Отаманська. Сам же отаманський зразок не є самостійним, знаходячись у відносно близькій (варіативній) спорідненості з двома вже аналізованими варіантними баладними піснями одного мелотипу – «Тихо, тихо на вулиці буде» (ст. Березанська) та «Іще ж милий їде у дорозі» (ст. Старолеушківська). Отже, два українських і три кубанських твори, записані в

різні часи (до того ж, із трьох кубанських один має самостійний віршовий текст), є моногенними щодо музичного тексту.

Етномузикознавчі позиції балади із ст. Отаманська споріднені з позиціями пісенних зразків, про які йдеться, і конкретизуються такими даними: віршова структура (46)2 (з фрагментарною міжстрофною конкатенацією); музична форма (АВ) з послідовністю мелопоспівок продовженого розвитку – (ab)($cc_{тр}$); ладові структури з інтонуванням навколо трьох опорних тонів (реліктово-автентичним з паралельним міноро-мажорним зміщенням устоїв): *g* (біхорд із тонів субкварти і першого ступеня), *c* (мінорний тетрахорд), *B* (мажорні гептахорд і квінтакорд), *g* (мінорний трихорд і неповний звукоряд натурального октахору); стрічково-терцієве й октавне двоголосся з моментами поліфонічної підголосковості та акордового триголосся; мірний ритм з модельованою схемою (аб)($а_1б_1$).

Варениківська балада про коваля, якому *«жінка Катерина жалю наробила»*, презентує нетиповий самостійний мелотип, в котрому, незважаючи на типову для тексту цієї балади віршову структуру (46)3, а також подібні до отаманського зразка поетичний текст і фабульність, музичний текст розбудований у несиметричну форму (a)(bc)2 і в системі ладових структур, що своєрідно змінюються від мажорних пентахорду (монодична мелопоспівка «a») і гексахорду із заповненою субквартою (мелопоспівка «b» «ходу») до модуляційного кадансування в системі мінорного пентахорду з подвоєним в октаву устоєм п'ятого і відповідною варіабельністю третього ступенів, що свідчить про ознаки реліктової плагальності і наявність архаїчного інтонування (*G–d*). Двоголоса мішана фактура «ходу», в якій рух паралельними терціями й октавами переважає над протилежним і непрямим, та мірний ритм зі схемою (а)(бв)2, що співпадає зі схемою музичної форми (a)(bc)2, також характеризують дану баладу як цікавий і нетиповий зразок кубанської народної піснетворчості. Обидві балади належать до лірико-пісенного кантиленно-речитативного мелодичного стилю.

Балада **«Ой пішли наші та й рибалочки»** (ст. Староджереліївська) має розвинений оповідально-драматичний сюжет (рибалки зловили дитя, прийшли на *«казьоний двор»* і *«ударили...в колокол»*), повільний темп, вузький амбітус, мелодичні інтонації, які повторюються (низхідна великосекундова до основного тону), та нецезуроване інтонування, що наближає пісню до епічного речитативно-кантиленного мелостилю. Чотиритактова, симетрично сформована мелострофа позначена яскраво виявленими рисами варіаційності, варіативності та репризності у розбудові мелопоспівок і, певною мірою, віршового тексту. Доказом цього є такі аналітичні показники: міжстрофна конкатенація віршового тексту (зі структурою (55)2), епічний характер його викладу; музична форма ($АА_1$) з ознаками репризної повторності (варіаційної і трансформованої) і послідовністю двох мелопоспівок нібито у дзеркальному відображенні: (ab)($b_1a_{тр}$); аналогічна будова мірного ритму: (аб)($ба_{тр.}$); куплетно-варіаційна форма усієї пісні; ладові структури з паралельною модуляційною зміною устоїв (*B–g*) у системі мажорного пентахорду (мелопоспівка «a») та октахорду натурального мінору (мелопоспівки «b», «b_1, «$a_{тр}$»); мішана фактура; інтонаційна й ритмічна повторюваність у розгортанні мелодичного голосу (з використанням «терпкої» тритонової інтонації збільшеної кварти). Пісня з подібним віршовим текстом, але іншого мелотипу, була записана Я. Бігдаєм у ст. Пашківська наприкінці XIX ст. [46, с. 227–228].

Балада **«Посилала мене мати не гулять»**, яку залюбки співають у ст. Березанська, має контамінований віршовий текст, у котрому поєднуються принаймні три тематичних мотиви: мотив *«сірих гусей»* із завуальованим підтекстом про одинокого лебедя і *«Галіни очі»*, *«презаплакані»* з того приводу, що, *«мабуть, Галя дитя родила»* (перший – п'ятий куплети); другий, двокуплетний тематичний мотив, який стисло висвітлює образ дівчини,

яка дитя *«спородила та й на річку віднесла»*, побажавши йому *«пливти ріками»*, а собі – *«гуляти з дівками»*; у третій частині тексту (восьмий–дванадцятий куплети) продовжується дівочий монолог, що несподівано пов'язується з *«розпроклятою дитиною»*, яку треба *«колихать»*, будучи проклятою своєю ненькою. Музичний матеріал пісні-балади також не можна вважати повністю самостійним, оскільки він є трансформованим варіантом матеріалу трьох попередніх балад – «Тихо, тихо на вулиці буде», «Іще милий їде у дорозі» та «Ой ти коваль» (отаманський зразок) – і двох споріднених з ними українських баладних творів. І все ж дана балада має свої особливості у побудові віршового тексту зі структурою (47)2 та фрагментарною міжстрофною конкатенацією, а також у побудові музичної форми (АВ) з наскрізною послідовністю мелопоспівок продовженого розвитку та відповідною їй схемою мірного ритму. Ладові структури пісні мають тенденцію до розширення амбітусу від мінорного зачинного монодичного тетрахорду до міксолідійського гептахорду з тимчасовим міноро-мажорним паралельним зміщенням устоїв, далі «підкріпленим» мажорним квінтакордом, але все ж таки спрямованим на повернення до початкової мінорної системи, структурованої в межах натуральномінорного октахорду із субсекундою. У мішаній фактурі пісні поєднуються стрічково-терцієвий та підголосково-поліфонічний види двоголосся.

Балада пісенно-кантиленного стилю **«Шуміла ліщина»**, записана в ст. Тамань, за своєю поетикою є драматичною сюжетною ліро-епічною поемою строгої строфічної форми (а)(аб) (віршова структура (65)(6565)2), яка розбудовується на побутово-фантастичному матеріалі: вродлива дівчина, яку *«козак покохав»*, жартуючи й вивіряючи його, вимагає принести серце рідної матері і з жахом відмовляється від козака, коли *«матері серце він кинув до ніг»*. Музичний виклад балади базується на трьох суцільних цезурованих фразах, інтонаційно трансформованих, але ритмічно організованих засобами «однолінійної» акцентно-динамічної формульності: (а)(a_1a_1). Пісенно-танцювальний характер мелоінтонування наближує баладу до ліричної хороводної пісні, якою і був ліричний жанр балади, що виник у середньовіччі в поезії романських країн (зокрема у Провансі). «Однолінійній» ритмоформульності відповідає трирядкова несиметрична музична форма (AA_1A_1), в якій монопоспівка інтонаційно варіюється або незмінно повторюється: (а)(a_1a_2)2. Формування музично-поетичної композиції здійснюється засобами монодичного експонування фрази-поспівки зачину («а») і двох поспівок «ходу», перша з яких («a_1»), повторюючи той самий текст, але змінюючи його функціональне призначення, перетворюється у розбудовану фразу, а поспівка «a_2», в поетичному тексті котрої продовжується розвиток сюжетної лінії, стає каденційною. У ладовому структуруванні помітним є поступове амбітусне розширення від мінорного трихорду (з субквартою) і квінтакорду до міксолідійського гептахорду (з тимчасовою паралельною міноро-мажорною зміною устоїв) і натуральномінорного октахорду з попереднім головним устоєм. Двоголосий текст «ходу», перебуваючи у звуковій стихії вальсоподібної пісенної танцювальності, обмежується невибагливим стрічково-терцієвим викладом.

Криміналістичну тематику продовжує балада **«Летів голуб через сад зелений»** про отруєння зіллям козака дівчиною, яку він *«став спокидать»*. Записана в ст. Старолеушківська, ця балада має принаймні два збірникових зразки відносно близької спорідненості: один, зафіксований на Київщині у 1920 р., – «Летів орел через через сад зелений» [20, с. 52, 427], – і другий, записаний на Кубані у 1981 р. (ст. Дядьківська) [191, с. 93], – «Летів ворон через сад зелений». У поетичному тексті старолеушківської балади, до якої найближчим є вказаний київський зразок, у стислій формі трисегментних строф, що двічі незмінно повторюються (моделі віршової структури – (466)2, віршової форми – (абв)2),

вимальовується сцена з дівчиною і отруєним нею козаком, котрий, розуміючи, що *«прийдеться помирать»*, просить поховати його там, *«де сходяться три шляхи»*, – на Харківщину, Москву та Соловки (останнім він, очевидно, натякає дівчині на неминучу розплату за вчинений нею злочин). Відповідно до будови поетичної строфи розкривається музична форма з варіативною і трансформованою «роботою» двох мелопоспівок: $(aa_{тр}b)(a_1a_{тр}b)$. Наближеною до музичної форми є і модель мірного ритму (абв)2. На старовинність наспіву балади вказує великосекундова і квінтова змінність навколо трьох опорних тонів (c–B–c–B–g) з остаточною модуляцією в октахордову систему натурального мінору і кінцівкою на п'ятому ступені. Типовою для баладного жанру є мішана двоголоса фактура з перевагою паралельного руху терціями і октавами. Музичний текст пісні тричі глибоко цезурується, чим підкреслюється його композиційна симетрія.

Мати-отруйниця – образ балади із ст. Березанська **«Ой у полі, в полі»**, в якій засобами пісенно-кантиленного стилю відтворюються драматичні події (з елементами епіки) із родинно-побутового життя, що послідовно викладені в 14 куплетах поетичного тексту. Інформація, що міститься у ньому, охоплює динаміку часу, нагромаджених трагічних подій та посиленого прояву емоцій. Характерна для епіки часова троїстість (проводи матір'ю сина на три роки у похід) поєднується з процесуальним описом декількох епізодів: частування сина, що повернувся *«на третій годочок»*, солодким медом, а нелюбої невістки *«зеленою отруєю»*; отруєння (*«вони тим медочком та й переделились»*) і поховання обох; висаджування на могилі сина червоної калини, яка *«стала засихати»*, і сухої берестини – на могилі невістки, – що почала *«листочки пускати»*. Насичений зловорожими вчинками сюжет баладного віршового тексту (з ізосилабічною структурою (66)3) втілюється у досить просту лірико-пісенну мелодію, сформовану у симетричну будову (аа)(bc)2 і поєднану з другим голосом, що рухається переважно в умовах терцієвого й октавного паралелізму та мінорних ладових структур (квінтакорду, гептахорду та натурального октахорду) з незмінним щодо звуковисотного положення головним устоєм. Для мірного ритму наспіву характерна незмінна формульність (аа)3. Аналогічний варіант балади того самого мелотипу знаходимо в кубанському збірнику В. Захарченка [191, с. 395; запис 1988 р. в ст. Брюховецька], а самостійний варіант зі спорідненою фабульністю сюжетної лінії – в праці Ф. Колесси «Українська усна словесність» [256, с. 490–491].

Про *«невісточку нелюбимаю»* йдеться і в баладі пісенно-кантиленного стилю **«Оженила мамєнька сина свойого»** (с. Батарейка): зла свекруха послала невістку в поле вибирати *«льонику»* і наказала, у випадку невиконання цієї роботи, не повертатися додому, *«залягти»* у полі й *«зарости»* травою. Заклята таким чином і перетворена на траву невістка заговорила зі своїм чоловіком, коли він повернувся з армії і, дізнавшись від матері про закляття, *«розложив косоньку»* в полі, що поросло травою. Поетична фантазія тексту про перетворення людини, заклятої словом, в рослину використовується як естетичний прийом опосередкованого мистецького втілення сумної дійсності і створення романтичної ситуації з певним моральним висновком. Пісні-балади з аналогічним сюжетом, але самостійним музичним викладом містяться в збірках пісень, зібраних М. Гоголем [396, с. 182–183], Д. Яворницьким [663, с. 84; запис на Харківщині] та Ф. Колессою [256, с. 463–464], а також у сьомому випуску збірника пісень кубанських козаків Я. Бігдая [46, с. 131; запис у ст. Мартанська]. Симетрична музична будова (AA_1A_1) з ознаками дзеркальної репризності $[(ab)(b_1a_{тр})]$, рівнотривалі пропорції якої посилюються акцентно-динамічною ритмікою і формульною організацією субпоспівок (у вигляді дипірихія і дактиля); ладові структури (мінорні гексахорд і квінтакорд, мажорні тетрахорд із субквартою), котрі чергуються в «режимі» тимчасових зміщень головного тону в шостий

ступінь [*g–Es–g*]; мішана двоголоса фактура з перевагою руху паралельними терціями – такими є загальні етномузикознавчі позиції цієї романтичної кубанської балади.

Ще одна баладного стилю пісня, в якій йдеться про наслідки неадекватного ставлення свекрухи до невістки, **«Ой чиє то жито»** (ст. Калниболоцька), є популярною як в Україні, так і на Кубані, і це підтверджується тим, що варіанти балади одного мелотипу близької спорідненості можна знайти в українських збірниках Лесі Українки [333, с. 273–274], Дніпрової Чайки [401, с. 129–130], С. Тобілевич [661, с. 261–262], О. Дея [21, с. 232–234], В. Сокола [403, с. 98–100, запис 1991 р. в Амурській обл. і Приморському краї РФ] та кубанському виданні В. Захарченка [183, с. 297–298, запис 1984 р. в ст. Уманська; 191, с. 396–397, записано в с. Приморське]. Головною особливістю калниболоцької балади про перетворення жінки в тополю (класичний сюжет, знаний з часів античності) є організація акцентно-динамічного ритму через щотактове повторювання двох ритмоформул – анапестової і синкопованої амфібрахічної. Пронизана одноманітною ритмоформульністю, музична тканина балади формується в умовах непропорційної поетичної строфіки з ізосилабічною структурою (66)(6666)2 і формою (а)(аб)2 та відповідної їй музичної будови, «хід» якої має секвенційну природу повторювання мелопоспівки «b»: (aa)($bb_1b_2b_3$)2. На ладовій структурованості балади позначилась її належність до відносно пізнього народнопісенного пласта, звідси і варіабельність сьомого ступеня, і тимчасова паралельна мінoро-мажорна переміна устоїв, і акордово-гармонічний вплив, і вузькоамбітусні звукоряди (мінорні трихорд із субквартою і високою субсекундою та пентахорд, також мажорний пентахорд, зокрема із субквартою). Типовим є стрічково-терцієвий, з підголосково-поліфонічними елементами, рух двох голосів.

У двох піснях оспівується традиційна баладна тема втрати милого. У змісті однієї з них – **«Живе милий на горі, а я під горою»** (ст. Голубицька) – загибель милого, якого несподівано *«хлопці-риболовці...в море утопили»* і якого, на прохання дівчини, що *«ходе понад морем, як рибонька в'ється»*, витягли з води, *«хотя й неживого»*. Цій темі присвячено багато баладних пісень, і характерним для кожної з них є музично-поетична самостійність, що підтверджують численні зразки, вміщені в українських [20, с. 165–175; 397, с. 95–97] та кубанських [46, с. 105; 191, с. 292–293] народнопісенних збірниках. Балада, записана нами в ст. Голубицька, безумовно, належить до найкращих традиційних кубанських зразків цього жанру. Віршовий текст з моделлю структури (446)3 оспівується музичними засобами, різними щодо зачину і «ходу». Так, в монозачині три експресивного характеру мелопоспівки («а», «a_1», «b») розгортаються в системі мінорних тетрахорду (із субквартою й високою субсекундою) та трихорду (з високою субсекундою), в рухливому темпі, що відповідає пісенно-ліричному кантиленному стилю. У двоголосому мішаному «ході» суттєво змінюються музичний виклад (мелопоспівки «c_1» і «$c_{тр}$» – на рівні контрасту зіставлення), темп (двічі повільніший), ладова структурованість (зміщення в паралельні мажорні структури пентахорду і квінтакорду з головним устоєм, а також тетрахорду із субсекундою і квінтакорду з устоєм п'ятого ступеня; наступне зміщення – в паралельні мінорні структури неповного гексахорду з субквартою, квінтакордів з устоями на сьомому натуральному і першому ступнях), мелостиль (на протяжливий речитативно-кантиленний), амбітус мелодичного голосу (звужується до оліготонічного). Отже, залишаючись в стилі ліричного модусу мислення, музичний виклад «ходу» контрастує зачину (мелодично, фактурно, темпово, ритмічно, стильово), завдяки чому утворюється інтегрований варіант їх «взаємодії». Музична форма балади розбудована типовою схемою (АВВ) і складається із послідовності мелопоспівок продовженого розвитку (в зачині) і контрастних (в «ході»), що повторюються на секвенційному й трансформованому рівнях:

$(aa_1b)(cc_1c_{тр})2$. Схема музичного ритму в цілому ідентифікується з формотворчою: $(aa_1б)(вв_1в_2)2$.

Балада **«Тече річка невеличка з вишневого саду»** (ст. Шкуринська) має сюжет з мелодраматичною розв'язкою: молодий жульман (жовнір або солдат) вмирає від любові до дівчини, з якою йому не дозволили зустрітися, наказуючи *«зброю золотую»* роздати жульманам, а *«коня вороного»* в полі розстріляти. Поетичний текст з модельованою структурою (446)3 і формою (абв)(ггд)2 відтворюється цільною симетричною мелострофою, побудованою на засадах трирядковості (АВВ) з поспівками продовженого розвитку $(ab)(b_{тр}c)2$; в системі мінорних гекса- (зачин), пента- (з тимчасовим зміщенням устою в четвертий ступінь) та октахордових (в «ході») структур; переважно стрічково-терцієвою фактурою та акцентно-динамічним ритмом з формульною моделлю $(aa_1)(a_2a_1)$.

Ідея вірності в коханні найяскравіше втілена в класичній баладній пісні про пару голубів, розлучених *«охотником-стрільцем»*; залишившись у невтішному горі, вірна голубка не їсть і не п'є, *«на гору крутую плакать йде»*. Ця балада, яка, зазвичай, має назву титульних слів **«Ой там на горі, ой там на крутій»**, записана нами у семи варіантах, що уможливлює визначення її мелотипів на базі компаративного аналізу. Ознаками, спільними для усіх варіантів, є такі: сюжетна фабульність віршового тексту, мінорний колорит музичного викладу, віршова структура строфи (55)3 (або її модель), трирядкові віршова форма строфи і музична форма куплетів $(АВВ_{(1)})$, пісенно-ліричний кантиленний стиль, розгортання двох (ст. Переяславська, Троїцька, Уманська, с. Кучугури – два варіанти) або чотирьох (ст. Сергіївська, с. Шабельське) мелопоспівок продовженого розвитку. Порівняння музичних текстів усіх семи варіантів дозволило визначити вісім мелодично й ритмічно самостійних мелопоспівок, участь яких у розвитку кожного пісенного зразка здійснюєтьсяя через точне (15 разів), варіативне (12) або трансформоване (15) повторювання в умовах акцентно-динамічного (ст. Сергіївська, с. Кучугури-2) або мірного (решта варіантів) ритму. Усі зразки популярної на Кубані балади виявилися більшою або меншою мірою самостійними, що дозволило позначити їх мелотипи у такому ряду: інваріантний – МТА (с. Кучугури-1), $МТА_1$ (ст. Переяславська) і $МТА_2$ (ст. Троїцька); відносно близькій спорідненості – $МТА_{тр}$ (ст. Сергіївська) і $МТА_{тр1}$ (с. Шабельське); далекої спорідненості – МТВ (с. Кучугури-2) і $МТВ_{тр}$ (ст. Уманська), що є самостійними у порівнянні з попередніми п'ятьма, але спорідненими між собою як трансформовані. Фактура кожного варіанту має свої особливості. Класичним у цьому відношенні є інваріантно-модельний зразок (с. Кучугури-1), у якому після монодичного зачину звучить стрічково-терцієвий «хід» (з елементами протилежного руху); при незмінній звуковисотності устоїв ладових структур (мінорних тетратоніки та натурального октахорду) утворюється нескладна музична форма (аа)(bc)2 з майже аналогічною формульністю мірного ритму $(аа)(бб_1)2$. У переяславському творі одноголосий зачин викладений низхідною секвенцією (у нижню секунду) в системі мажорного пентахорду, головний устій якого збігається з початком двоголосого «ходу»; у «ході» двічі зміщуються головні ладові устої – у другий ступінь (мінорний пентахорд) та шостий (мінорні квінтакорд і каденційний трихорд в октавному викладі). Отже, інтонування навколо трьох ладових устоїв (*B–c–g*) здійснюється шляхом розгортання трьох мелопоспівок $[(aa_1)(bc)(b_1c)]$ в умовах переважно стрічково-терцієвого й октавного двоголосся та мірного ритму з модельованою схемою $(aa)(a_1a_2)2$. Процес розкриття музичної форми $(aa_1)(bc)2$ троїцького варіанту відбувається в умовах триярусного інтонування: *c* (мінорні тетра- і пентахорди)–*B* (секстакорд з основним устоєм)–*c* (мінорна тетратоніка з натуральною субсекундою)–*g* (мінорні повний квінтакорд і тетрахорд з подвоєним в октаву основним устоєм).

Фактура і зачину, і «ходу» сергіївського варіанту є мішаною: стрічково-терцієвою, октавною та унісонною з моментами підголосково-поліфонічного викладу; музична форма розбудовується чотирма самостійними мелопоспівками: (ab)(cd)($a_{тр}d_1$); ладова структурованість підкоряється двоярусному інтонуванню з модуляційним кадансуванням: *c* (дорійський гептахорд, мінорні пентахорд та квінтакорд)–*g* (мінорні квінтакорд, гексахорд, трихорд в октавному викладі, октахорд); у модельованому акцентно-динамічному ритмі діє формульна повторність: (aa)(a_1a_1)2.

У баладному творі з с. Шабельське фактура є мішаною в зачині (монодичною в мелопоспівці «a» і стрічково-терцієвою в мелопоспівці «b») та стрічково-терцієвою в «ході»; наскрізний мелопоспівковий рух [(ab)(cd)] здійснюється без зміни ладових устоїв, в межах мелодичного й натурального октахордів (звідси варіабельність сьомого і шостого ступенів) та в умовах мірного ритму, модельованого схемою (aa_1)($ба_2$).

Другий пісенний варіант із с. Кучугури (жіночий дует – Орлянська С. М., 1937 р. н., і Мирошникова Є. М., 1942 р. н.) має найстисліший віршовий текст (п'ять куплетів), монодично викладений зачин і двоголосий «хід» (розвинена підголосково-поліфонічна фактура), найпростішу будову мелострофи (aa)(bc)2, ладову структурованість з двоярусним інтонуванням: *g* (мінорний тетрахорд із субквартою)–*B* (мажорний пентахорд із заповненою субквартою)–*g* (мінорний пентахорд із субквартою і високою субсекундою та кінцівкою на терцієвій інтонації з головним устоєм), мірний ритм з моделлю повторного типу (aa)(aa_1).

Балада із ст. Уманська є нескладною щодо фактури (монодичний зачин та акордово-гармонічний триголосий «хід»), будови мелострофи [(aa)(bc)2], ладової структурованості (мінорний трихорд з високою субсекундою, міноро-мажорне паралельне зміщення устою з поверненням до мінорного кадансування, мажорний тетрахорд мелодичного голосу у поєднанні з гармонічними функціями VII–I_6–VI–I, мінорний пентахорд мелодичного голосу в гармонічній послідовності I–V–K^6_4–$V_{7неп.}$–I) та модельованого ритму (aa_1)(бб)2.

Компаративне порівняння усіх семи варіантів балади про голуба й голубку з 25-а піснями цього сюжету з українських та кубанських народнопісенних збірників виявило такі дані. Уманський варіант знаходиться у близькій спорідненості зі зразком, записаним у 1984 р. у цій самій станиці експедицією В. Захарченка [183, с. 116]; сергіївський твір є близько спорідненим з баладою із того самого збірника, записаною в ст. Темірґоївська Курганінського району (Закубання) у 1976 р. [183, с. 114]; переяславський варіант належить до мелотипу віддаленої спорідненості порівняно зі збірниковим зразком, записаним у ст. Батуринська у 1983 р. [183, с. 117]. Українські збірникові варіанти балади про голубів зазвичай мають лише віддалені фрагментарні ознаки подібності з нашими кубанськими зразками, про що свідчить огляд 19-ти нотованих творів з двох академічних збірників [20, с. 149–163; 649, с. 221–223] та трьох – зі збірника української усної словесності, – зафіксованих на Далекому Сході РФ [403, с. 90–92]. Так, мелотип балади із с. Кучугури (перший варіант) близько споріднений з мелотипом балади, зафіксованої у 1991 р. в Амурській області РФ [403, с. 91]; окрім того, виявляються близькими зачинні мелопоспівки цього кучугурівського варіанту і твору, записаного у Воронезькій області РФ у 1965 р. [20, с. 155], а також мелопоспівки «b» «ходу» балади із с. Кучугури і твору, зафіксованого у 1953 р. на Чернігівщині [649, с. 221–222]. Цей останній, чернігівський, зразок має каденційну мелопоспівку, аналогічну з такими самими мелопоспівками сергіївського і переяславського варіантів [там само], а ці кінцеві мелопоспівки споріднені з каденційними зворотами збірникової балади «Ой там на дубі, над дубиною», записаної у 1980 р. на Київщині [20, с. 158–161].

Балада про матір і долю її двох синів, яких вона малими віднесла *«на виховання на корабель»* – **«Ой що ж воно за верба»**, – була записана нами у двох поселеннях. Її великий, епічного злету поетичний текст розкривається за принципом регулярної часової послідовності, заповненої інформацією про вдову, що *«сім літ без мужа жила»*, *«уродила два сина»*, віднесла їх на корабель і, після багаторічної розлуки зустрівшись з ними, на пропозицію одного з них погодилась піти за нього заміж, а за іншого – віддати свою дочку. Дидактизм тексту останніх куплетів спрямований на осудження (*«який тепер світ настав»*) протиприродного факту, за яким *«син матері не узнав»*, а священик *«сестру з братом повінчав»*. Здається, текст обох кубанських зразків не є закінченим, про що свідчать повні тексти цієї балади із двох українських збірників – О. Потебні [659, с. 229–230] та Д. Яворницького [663, с. 383–384] – з кінцевими словами каяття сина (брата):

Іди, сестро (мати), в монастир, а щоб тебе Бог простив.
А я піду в темний ліс, нехай мене звір із'їсть.

Варіанти балади з аналогічними поетичними текстами можна знайти у різних українських виданнях: З. Доленги-Ходаковського [658, с. 542], М. Гоголя [463, с. 312], П. Чубинського [712, с. 888, № 458], Я. Головацького [404, I, с. 187, № 9; 404, II, с. 702, № 4], І. Вагилевича [472, с. 35, № 5], І. Купчанка та О. Лоначевського [459, с. 542, № 302], Марка Вовчка та О. Марковича [681, с. 299], Ф. Колесси [256, с. 475–476], Ф. Колесси і К. Мошинського [382, с. 289]. Наші два кубанських варіанти (ст. Варениківська, х. Жовті Копани) презентують самостійні мелотипи. Їх спільні характеристики торкаються фабульності поетичних текстів, наявності наскрізної внутрістрофної та епізодичної міжстрофної конкатенації, інтегрованого характеру пісенно-ліричного стилю, який є речитативно-кантиленним у зачинах і кантеленним у «ході». Але на цьому спільні ознаки закінчуються. Самостійність кожного варіанту виявляється у побудові віршового тексту, який у варениківському творі щокуплетно формується в однорядкову строфу (абб) з ізосилабічною структурою (777); у жовтокопанському варіанті через ускладнену внутрістрофну конкатенацію віршова форма стає дворядковою (аб)(бб), а віршова структура моделюється ізосилабічною дворядковою строфою (77)2. Музичний виклад варениківської балади сформований в однорядкову мелострофу (aa_1b), в якій два такти монозачину, викладеного на засадах неточного секвенціювання, за своїми розмірами дорівнюються однотактовому «ходу». Але, незважаючи на це, уся мелострофа, завдяки протяжливо-кантиленному стилю мелопоспівки «b» «ходу», стає симетричною У ладовому відношенні цей баладний зразок є рідкісним прикладом інтонування навколо чотирьох устоїв, які неодноразово змінюються, утворюючи таку ладоструктуровану послідовність: *g* (мінорна пентатоніка з наявністю півтонової інтонації)–*B* (субквартово-тонічна інтонація)–*Es* (лідійська тетратоніка)–*c* (мінорний секстакорд)–*g* (мінорна дитоніка)–*c* (мінорний квінтакорд з основним тоном *c*)–*B* (мажорний квінтакорд з основним звуком *b*)–*g* (мінорний гексахорд з подвоєною в октаву кінцівкою). Фактура «ходу» є стрічково-унісонною і стрічково-терцієвою (на гармонічній основі) з моментом акордового триголосся. Мірний ритм, сформований відповідно до музичної будови, має модель ($aa_1б$).

У варіанті балади з х. Жовті Копани спостерігається та сама штучна симетрія у побудові музичної форми; але коли у попередньому варіанті вона створює ілюзію дворядковості, то в даному зразку, завдячуючи повтору мелопоспівки «b», виникає ілюзія трирядковості, хоча насправді форма є дворядковою: ($aa_{тр}$) (bb). Мінорні структури (гептахорд і пентатоніка з півтоном у зачині та натуральний октахорд у «ході») спираються на устій *g*. Фактура «ходу» є стрічково-терцієвою і октавною. Модель мірного ритму наближена до музичної.

Сюжет лірико-пісенної балади **«Ой там за горами»** (ст. Голубицька) пов'язаний з неадекватними діями хлопця, якому мати *«не веліла»* брати заміж кохану дівчину, спрямованими на те, щоб її не втратити. Поетичний текст з ізосилабічною структурою (66)3 і трирядковою будовою строфи втілюється в активно інтоновану ліричну мелодію, яка охоплює октахордовий діапазон натурального мінору і створює з другим голосом стрічково-терцієве, з елементами поліфонічної підголосковості, двоголосся. Симетрична мелострофа має будову (ABB_1), сформовану із трьох мелопоспівок продовженого та повторного розвитку [(ab)(b_1c)(b_2c_1)]; організація мірного ритму частково відповідає формотворчій музичній структурованості [(аб)(б$_1$б)2].

Висновки. Аналіз 33-х пісенних зразків баладного стилю, записаних у 21-у поселенні колишньої Чорноморії і у двох станицях «закубанського» Кримського району (Варениківська і Троїцька), дозволяє дійти наступних висновків.

1. Народні балади українців Кубані, належачи до ліро-епічного пісенного фонду, за тематикою, яка розкриває в оповідальній формі побутові та особистісні драми, тяжіють до епічного стилю, а за музичними текстами – до ліричного стилю козацьких, родинно-побутових та любовних пісень.

2. Баладні сюжети здебільшого мають загальноукраїнське поширення і поділяються на шість тематичних блоків: зрада хлопця дівчині (4) і жінки служилому чоловікові (4); чарування милого (1); самогубство дівчини (2) або невістки (1); криміналістична тематика, пов'язана з дітогубством (4), злочином хлопця заради кохання (1), отруєнням хлопця дівчиною (1), зведенням зі світу невістки злою свекрухою (3); вірність в коханні, конкретизована втратою голубкою голуба (7) та дівчиною свого милого (2); незвичайні родинно-побутові ситуації (3).

3. Віршові структури поетичних текстів балад мають такі строфічні рядки:

а) двостопні ізосилабічні: (55) – усі сім варіантів балад про голубів; (66) – чотири зразки (наприклад, **«Коло млина, млина»**); (77) – **«Ой шо ж то за трава»**);

б) двостопні гетеросилабічні: (46) – п'ять зразків (зокрема **«Ой ти, коваль»**); (47) – **«Посилала мене мати не гулять»**; (65) – три зразки (наприклад, **«Їхали козаки со служби додому»**; (98) – **«За горами гори високі»**;

в) тристопні ізосилабічні: (777) – **«Ой що ж воно за верба?»**;

г) тристопні гетеросилабічні: (446) – п'ять творів (наприклад, **«Живе милий на горі»**; (445) – **«Зійди, зійди, місяченько»**; (466) – **«Летів голуб через сад зелений»**; (558) – **«Зломлю я вітку із винограду»** і **«Спішу, спішу на ту Країну»**;

д) чотиристопні ізосилабічні: (5555) – **«Ой пішли наші та й рибалочки»**.

4. Віршові форми, в залежності від наявності або відсутності внутрістрофної конкатенації, поділяються на такі різновиди:

а) однорядкова тристопна строфа (абб) – **«Ой що ж воно за верба?»**;

б) дворядкова строфа неповторної будови (АБ) – шість зразків (зокрема **«Тихо, тихо на вулиці буде»**, отаманський варіант балади **«Ой ти, коваль»**);

в) дворядкова строфа повторної будови (АА) – **«Летів голуб через сад зелений»**;

г) дворядкова строфа з трьох (чотирьох) повторних стоп (аб)(бб) – **«Ой і шо ж то за трава?»**;

д) трирядкова строфа з повтором другого рядка (АББ) – 22 зразки;

е) п'ятирядкова строфа повторної будови (ААБАБ) – **«Шуміла лещина»**, **«Ой чиє ж то жито?»** .

5. Музичні форми балад не є різноманітними, оскільки в основі їх розбудови лежить дворядковість (шість зразків, з-поміж яких **«Посилала мене мати не гулять»**, три варіанти балади **«Їхали козаки со служби домой»**, **«Ой шо ж то за трава?»**), часто розширена до трирядковості через точне повторення другого рядка (16 зразків) або його повторення з варіаційними чи незначними варіативними змінами (чотири твори, зокрема **«Коло млина, млина»**); лише в одному випадку розширена повторність (подвійна) створює ілюзію п'ятирядковості (ABB_1BB_1) (**«Ой чиє ж то жито?»**). Розвиток мелопоспівок (інтонаційно й ритмічно споріднених або контрастних) здійснюється засобами продовженого розвитку (найчастіше), точного або неточного секвенціювання (рідше), протиставлення на рівнях похідного контрасту чи зіставлення (**«Живе милий на горі»**). Шість баладних зразків можна назвати монопоспівковими або наближеними до таких: однорядковий **«Ой що ж воно за верба?»** (aa_1b), дворядкові – **«Ой пішли наші та й рибалочки»** $(ab)(b_1a_{тр})$ і **«Летів голуб через сад зелений»** $(aa_{тр}b)(a_1a_{тр}b)$, умовно трирядкові – **«За горами гори високі»** $(aa_1)(a_2a_1)2$ та **«Оженила мамєнька»** $(ab)(b_1a_{тр.})2$, умовно п'ятирядковий – **«Шуміла лещина»** $(a)(a_1)(a_2)(a_1)(a_2)$.

6. Каденційні мелопоспівки характеризуються інтонаційно-мелодичними контурами кінцівок і поділяються на п'ять типових різновидів: з висхідним рухом від п'ятого або четвертого (синтезованих також) ступенів у подвоєний в октаву опорний тон (11 зразків); з висхідним поступовим рухом в устій (**«Посіяла огірочки»**); з низхідним поступовим (**«Ой там за горами»**) або октавним рухом від третього чи другого ступенів у кінцівку (12 творів); різноваріантні кінцівки на терцієвому тоні (приміром, **«Ой чиє ж то жито?»**); великосекундовий низхідний рух у подвоєний в октаву звук п'ятого ступеня (**«Їхали козаки...»**, **«За горами гори високі»**).

7. Для більшості балад звичайним є цезурування стійке, що відбувається між рядками, в окремих випадках – між мелопоспівками. Найбільше цезурованими є такі твори: **«Шуміла ліщина»** (чотири стійкі цезури), **«Ой у полі, в полі»**, **«За горами гори високі»**, **«Ой там на горі»**. Розмиті цезури між рядками зустрічаються у 12-ти творах, з них двічі – в старовеличківському варіанті баладних пісень **«Посіяла огірочки»** і **«Коло млина, млина»** .

8. Ладові структури здебільшого належать до мінорного нахилу. Лише дві балади – **«Їхали козаки...»** і **«За горами гори високі»**, – маючи тимчасові зміщення в мінорні структури, починаються і закінчуються в ладових системах мажорного нахилу. Музичний виклад двох балад – **«Ой пішли наші та й рибалочки»** та **«Ой ти, коваль»** (варениківський варіант) – є модуляційним мажоро-мінорним. Решта 29 зразків мають мінорний нахил основних ладових структур, з них лише дев'ять – без змін ладових устоїв. В інших варіантах відбуваються тимчасові, а інколи модуляційні ладові зміщення: навколо двох устоїв – 13 зразків переважно з міноро-мажорним тимчасовим зміщенням; навколо трьох устоїв – шість баладних творів (зокрема **«Тихо, тихо на вулиці буде»**, **«Летів голуб через сад зелений»**); навколо чотирьох устоїв – (**«Ой що ж воно за верба?»**). Ладові структури усіх баладних пісень охоплюють звукоряди від біхордів до октахордів, ладів міксолідійського, лідійського і дорійського, мінорних і мажорних тритоніки, тетратоніки, пентатоніки (зокрема з півтоном), квінтакордів та секстакордів.

9. Фактура більшої частини баладних пісень є монодичною в зачині і мішаною двоголосою в «ході» (стрічковою, стрічковою з елементами поліфонічної підголосковості або акордово-гармонічного триголосся, підголосково-поліфонічною); лише одна балада має триголосий акордово-гармонічний виклад у «ході» (уманський варіант пісні **«Ой там у саду»**). У 15-х баладних зразках зачин починається монодичною фактурою, від другої

мелопоспівки переходячи до двоголосого викладу; сергіївський варіант балади про пару голубів має наскрізну двоголосу фактуру.

10. Ритм більшості зразків є мірним, у восьми творах – акцентно-динамічним.

11. Мелодика баладних пісень відповідає лірико-пісенному стилю, лише в окремих зразках наближаючись до епічного (наприклад, **«Ой пішли наші та й рибалочки»**). Маючи спільний ліричний модус інтонування та індивідуалізовані контури лініарного руху, баладні мелодії за стильовими ознаками поділяються на кантиленно-протяжливі (**«Коло млина, млина»**, **«За горами гори високі»**), кантиленні (13 зразків, зокрема **«Посилала мене мати не гулять»**, **«Ой у полі, в полі»**, **«Оженила маменька»**, балада про голубів), кантиленно-речитативні (5 зразків, у тому числі **«Ой ти, коваль»**, **«Живе милий на горі»**), речитативно-кантиленні (5 зразків, наприклад, **«Посіяла огірочки»**, **«Ой що ж воно за верба?»**), фольклоризовані пісенно-романсові (**«Зломлю я вітку...»**, **«Тече річка...»**, **«Ой там за горами»**, **«Пид вишнею-черешньою»**, **«Спішу, спішу на ту Країну»**), пісенно-танцювальні (**«Зайди, зайди, місяченьку»**, **«Ой чиє ж то жито?»**).

12. Шість блоків баладних пісень групуються навколо аналогічних поетичних текстів, утворюючи пісенні варіанти різної міри спорідненості або віддаленості, що дозволяє пісні кожного блоку класифікувати на відповідні мелотипи: близької, відносно близької і трансформованої спорідненості, самостійні тощо. Так, двоваріантна пісня **«Посіяла огірочки»** свідчить про спільну дію модусу мислення середовища, що конкретизується мелотипами близької спорідненості, тоді як однотекстові пісні **«Зломлю я вітку...»** і **«Спішу, спішу на та Країну»** презентують самостійні мелотипи. Із чотирьох балад про зраду жінки служилому чоловікові дві знаходяться у відносно близькій спорідненості, а інші дві є мелотипами самостійними. Балада **«Ой ти, коваль»** належить до двох окремих мелотипів, так само як і обидва варіанти твору **«Ой що ж воно за верба?»** І, нарешті, сім односюжетних варіантів балади про вірність голубів поділяються на мелотипи відносно близької спорідненості (3), трансформовані (2) та самостійні (2), що знаходяться між собою у далекому спорідненні.

13. Виконавцями аналізованих баладних пісень були фольклорні дуети (вісім жіночих, два мішаних) і гурти (із 3–11-ти та 17-ти осіб): 11 жіночих, один чоловічий, п'ять мішаних.

5.5. Жартівливі пісні

Вісімдесят три пісні гумористичного змісту, що входять до складеного нами українського народнопісенного фонду чорноморсько-кубанського козацтва, можна віднести до так званої кубанської народної «сміхової» культури. Про першотворців цієї культури – запорізьких козаків і українських селян-переселенців – прекрасно висловився І. Попка: «Нема народу у великому племені слов'янському більш здатного і готового, як народ малоруський, відкрити у самому собі кумедні й слабкі сторони і висміяти їх з нещадним сарказмом. Недрукованих Гоголів серед чорноморців багато» [490, с. 48–49]. Справедливість цих слів підтверджують численні зразки чорноморського гумору минулих часів, які дійшли до нас завдяки збирацькій роботі деяких кубанських етнографів, істориків, письменників та просвітителів XIX – першої пол. XX ст. Один із них – уславлений представник народнопоетичної «сміхової» культури, письменник, поет, збирач і видавець кубанського козачого фольклору Олександр Юхимович Півень (1872–1962), на могильному пам'ятнику якого (у південнонімецькому місті Дармштадті) викарбувані слова: «Поет, кубанський Кобзар».

Записуючи в станицях *«жарти»*, *«сміхи»*, *«сміховинки»*, *«веселі брехеньки»*, сатиричні вірші, приказки, прислів'я, казки та вигадки, О. Півень видавав їх окремими книжками, що складались як із автентичних зразків, так і з власних літературних обробок та імпровізацій. Веселі афористичні назви книжок, у яких відтворювалась побутова чорноморська говірка, приваблювали своєю дотепною безпосередністю, гумором, духом повсякденного рідного слова. Хіба не могли не викликати жвавого інтересу й усмішки книжки з такими назвами, як «Сім кіп брехеньок або торбина сміху», «Дванадцять кіп брехні та мішок правди», «Збираниці повний міх на забаву та сміх», «Чорноморські витребеньки або три мішка гречаної вовни», «Сміховисько, чудовисько або козацьке "Не любо – не слухай!"», «Смійся, регочись та за боки берись», «Горілка, як та гарна дівка, хоч кого з ума зведе»? Ось деякі приклади «півенської» (а водночас і кубанської україномовної) гумористичної прози, узяті з однієї з *«брехеньок»* письменника, яка має назву «Небо та піднебення»: «...я не дурний був, бо як падав униз, так усе ногами дригав, та якраз і зачепився за хмару...Полетів я сторч униз, об хмару спіткнувся, разів із сто перевернувся, був би об землю убився, якби на той світ не провалився...Іду та йду, коли зирк – аж стоїть палац із курячих яєць, сиром обгороджений, сметаною вимазаний, з млинцями вивершений,..аж там сидять цар та цариця та п'ють горілочку з барильця; а барильце: буль-буль-буль, а хто слуха, тому сім дуль» [254, с. 129, 132]. Цитовані рядки дають можливість відчути ті природжені якості, що характеризували козака-українця з його умінням майстерно і в необразливій гумористичній формі розповідати нечувані вигадки-небилиці, в яких він доброзичливо кепкував перш за все над самим собою.

Широкою і життєстійкою натурою постає чорноморець в творах музичного фольклору – гумористичних піснях і веселих приспівках, які поєднувалися з танцями, жартівливими примовками, притупуванням та присвистуванням учасників святкових вечоринок, народних гулянь та весільно-обрядових дій. Аналіз зафіксованих нами зразків народнопісенної «сміхової» культури колишньої Чорноморії дав змогу не лише оцінити їх з художнього боку і ще раз переконатися у наявності в них живого, дійового начала, а й замислитися над генезою суто національної специфіки слово- і мелотворення, яка відповідає менталітету українця. Загальновідомим є факт щодо почуття гумору як властивої українському характеру найголовнішої семіотичної якості, котрою пояснюються визначальні риси козака: життєствердність, оптимізм, мужність, наснага у відстоюванні своєї україномовної суті і національної незалежності. Д. Яворницький, відзначаючи, що запорожці зовнішньо і внутрішньо були характерними представниками своєї нації і свого часу підкреслював властиву їм генно-кровну амбівалентність, яка складала основу їхньої вдачі і гуманістичної ідеології [779, с. 168, 175]. Безумовно, це позначилося на національній специфіці народнопісенної творчості українців, у якій, окрім пісень високої драматичної сили, від котрої, за словами О. Кошиця, «душа завмирає з жалю і болі» [293, с. 18], чимало таких, що «дихають життєздатністю, життєвою радістю, іноді повні гумору, але завжди – тонкої грації. Поруч із мелодіями безкрайої широчини вражають вухо чіткість ритмів танкового характеру» [293, с. 22].

Століттями відстоюючи свою ідентичність у боротьбі з агресорами, український народ не тільки не втратив засадничих ознак свого генотипу, а й сформував стійку вдачу та критичне світосприйняття. Внаслідок цього одним із головних чинників характеру українця-кубанця залишився дотепний гумор і дошкульний сміх як своєрідний засіб самозбереження на нерідній землі і в умовах соціальних негараздів своєї біологічної субстанції, свого національного «Я», як духовна одиниця та органічний вияв її гедоністичного начала. Народ-оптиміст щедро розкидав краплини свого невичерпного гумору у прислів'ях, ле-

гендах, оповіданнях, приспівках і піснях родинно-побутових, весільних, новорічних, епічних, жартівливих («насмішливих», за Ф. Колессою [256, с. 505]) і танкових. У кубанських зразках «сміхової» музично-поетичної народної культури гумор виявляється у вигляді окремих «гострих» слів (*«старичище»*, *«хлопцюга»*, *«козаче-гультяю»*, *«ізгинь»*), насмішкуватих фразеологічних зворотів із народно-етимологічним усвідомленням особових імен (*«Михайло-бурхайло вівці пасе»*; *«Науме, Науме, дурний твій уме»*; *«Не втне Панько Оришки: немає кебетки нітрішки»*) [254, с. 20–21], евфонічних повторів складів мелострофи (*«сі-да-рі-да-я, а-я-я»*), мініатюрних або послідовно розгорнутих сюжетних дій тощо.

Незважаючи на яскраві вияви веселого, насмішкуватого чи лірико-жартівливого настрою, у кубанських «сміхових» піснях переважає міноро-ладовий нахил. Так, із 83-х записаних пісенних зразків 50 (60%) звучать у мінорі, з них 27 – без ладових змін, 13 – з модуляцією мажоро-мінорною, 9 – міноро-мажоро-мінорною, 1 – міноро-мажорною; 33 пісні (40%) мають мажорний нахил. Такі показники дають підстави, вважаючи емоційний критерій текстів як визначальний при розгляді пісень з боку ладового колориту, поділити їх на ті, в яких ладові нахили відповідають настрою словесних текстів, і ті, в котрих ладовість контрастує з цим настроєм. В останньому випадку мінорні наспіви поєднуються з «веселими» поетичними текстами, створюючи враження посиленого комізму в пісенно-сюжетних ситуаціях. Як наголошує А. Іваницький, «подібний прийом контрасту як фактор естетики спостерігається тільки в жартівливих піснях» [216, с. 227]. Так, у монодичній пісні **«Посилала мене мати»** (м. Тимошівськ; виконавець – незрячий Галушкін І. С. 1913 р.н.) мінорний колорит лірико-розповідальної мелодії безконфліктно контрастує любовно-жартівливому змісту поетичного тексту, характеру хороводної пісенності з типовими віршовою структурою чотирискладника (44) і ритмоформулою дипірихія. На прикладі цієї чарівної пісні переконуємося в тому, що жартівливим фольклорним зразкам може бути притаманний водночас і жарт, пов'язаний зі змістом словесного тексту, і ліризм, обумовлений характером його музичного втілення. Додамо, що ця пісня є кубанським варіантом старовинного українського зразка. Про це свідчать наведений у книжці «Давній український гумор і сатира» її поетичний текст [122, с. 393–394] і коментарі до пісні, вміщені у збірці «Всеобщий новоизбранный песенник всех лучши х российских авторов» (М., 1805, ч. IV) та в книзі Вацлава з Олеська «Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (Львів, 1833) [791, с. 479].

Жартівливі пісні Кубані у наш час функціонують переважно в концертно-сценічному виконанні, відійшовши від свого колишнього танцювального та побутово-розважального призначення, але зберігаючи деякі риси, зумовлені танцювальним меломисленням. Виходячи з цього, поділяємо їх на твори танцювальної (меншість) і нетанцювальної будови, не диференціюючи на самостійні жанрово-тематичні групи, але коректуючи за умовним призначенням – «до слухання» або «до танцю». За формою викладу системно-тематичних текстів усі 83 пісні рубрикуємо в чотирьох групах (з відповідними підгрупами):

1. Монологічні: а) жіночі – з приспівом (16), без приспіву (16);
   б) чоловічі – з приспівом (2), без приспіву (6).
2. Діалогічні: а) жіночі – з приспівом (1), без приспіву (5);
   б) жіночо-чоловічі – з приспівом (4),без приспіву (5).
3. Розповідально-описові: з приспівом (2), без приспіву (6).
4. Мішані: а) поєднання описовості з приспівом-монологом (3);
   б) поєднання описовості з монологом (3);
   в) поєднання описовості з діалогом (14).

У 16-ти зразках монологічної групи з приспівом розповідь здійснюється від імені дівчат, одна з яких мріє рушником пов'язати *«хлопця синеокого»* (**«Якби в лісі гриби не родили»** – ст. Дінська), друга зі сміхом виряджає з хати *«сваточів» «гратися з гарбузом»* (**«А хто бачив, а хто чув»** – ст. Медведівська), а інша ніч *«напрольот»* гуляє (**«Моя мати на базарі була»** – ст. Шкуринська). Що стосується веселих молодичок, то вони вміють і добре погуляти (**«Пішла мати до роду гуляти»** – ст. Пластунівська; **«Ой сяду я прясти»** – ст. Старонижчестебліївська; **«Були в мене у коморі гроші»** – ст. Кисляківська), і щиро тішитися своєму щастю з Василем (**«І хліб пекти»** – с. Шабельське; **«А була я вдова»** – ст. Березанська), і хлопців варениками пригощати (**«За городом кози пасла»** – ст. Березанська), і жартівливо сватати своїх дочок (**«Сєвєрін, Сєвєріночку»** – ст. Староминська), і нехтувати домашніми справами (**«Ой ти знав нащо брав»** – ст. Старощербинівська; **«Гречаники»** – с. Катеринівка; **«Мене мати спородила»** – ст. Кавказька). Незважаючи на те, що половина пісень звучить в мінорних структурах, загальний характер мелосу зразків обох нахилів визначається невибагливістю дводольно-акцентної (переважно) ритміки. Танцювальність будови більшості пісенних мелодій (11) посилюється наявністю приспіву-рефрену, який двічі незмінно повторюється (9 пісень) або гальмується за рахунок втрати квадратної періодичності через значне розширення (**«Були в мене у коморі гроші»**) або звуження до розмірів каденційного звороту (**«Мене мати спородила»**).

Пісні танцювальної будови мають танкову ритміку комбінаторного типу, яка утворюється шляхом чергування в умовах дводольності типових ритмоформул чотирискладника: дипірихія, анапеста, дактиля, спондея, амфібрахія.

У фактурному відношенні, окрім двох монодичних, пісні мають виклад у вигляді мішаного (з такими різновидами, як акордово-гармонічний і унісонний, стрічковий і бурдонний, стрічковий і підголосково-поліфонічний), акордово-гармонічного та терцієво-вторного (іноді з елементами бурдонності) двоголосся.

Цікавими з порівняльного боку є два варіанти пісні **«Як сяду я прясти»** – монодичний (ст. Старонижчестебліївська; Булах Я. К.) і гуртового виконання (ст. Ахтанизівська). Маючи пісенно-танцювальний характер, спільну музичну форму (AAR), певну мелодико-інтонаційну близькість, варіанти відособлюються ладовим колоритом, фактурою і довжиною приспівів. Мінорний (монодичний) варіант має приспів, який разом із зачином-інципітом утворює стислий квадратний період (4т.+4т.), тоді як у мажорному варіанті емоційно-моторний, піднесений текст розгортається до шестирядкової строфи, що відповідає дванадцятитактовому періоду, котрий разом із зачином формує побудову із шести рівнотривалих (двотактових) речень: чотирьох повторного типу і двох – каденційного; спільна музична форма пісні стає подібною на тричастинну: A (4т.)R (8т.)coda (4т.).

У 16-ти піснях – жіночих монологах без приспіву – саморозповідь здійснюється від імені дівчини або молодиці. У першому випадку перед нами постають ліричні, легковажні чи весело-заповзятливі образи дівчат з їх пустотливо-жартівливим ставленням до кохання (**«Ой Гриць на току»** – ст. Рогівська; **«Вітер дуба хитає»** – ст. Челбаська; **«Діду з бородою, не ходи за мною»** – ст. Старотитарівська; **«Коли я була маленька»** – ст. Дінська; **«Жарь, мати, капусточку»** – ст. Медведівська) або стурбованих своїми пригодами з хлопцями (**«Як до мене Яків приходив»** – ст. Вареникiвська; **«Ой я, молода, на базарь ходила»** – с. Батарейка). Колоритні мелосповіді розкриваються в розповідях молодиць, одна з яких приймає чоловіка своєї куми (**«Були в мене кури»** – с. Катеринівка), друга втікає від свого старого чоловіка на вулицю, *«на гульбище»* (**«Кину кужіль на полицю»** – ст. Старокорсунська), а інші жалкують, пропивши *«коровоньку»* (**«Ой**

хмариться – дощ буде» – ст. Вареніківська), *«курицю, куделицю й мотузок»* (**«Та не бий мене, мій миленький»** – ст. Шкуринська) чи задумавши продати свого чоловіка на базарі (**«Ой там на толчку, на базарі»** – с. Катеринівка).

Детальна розповідь про п'яного чоловіка – в пісні **«На каміні же ноги мила»** (с. Катеринівка), про куму з кумою, що насміхаються над спритною молодицею, – в пісні **«Затопила в пічі дрова»** (ст. Старокорсунська). Серед пісеннних творів цієї групи три не є танцювальними. У них домінує елемент ліричних роздумів, що зумовлює відхід від квадратності, зміну розмірів, цезурування мелорядків «довгими» звуками, переважно мінорний колорит. Саме такою є пісня **«Затопила в пічі дрова»**, записана від Бикової К. О., яка народилась і більшу частину життя мешкала в Казахстані, пісенний репертуар перейняла від матері, уродженки Київської губернії, що дозволяє віднести цей пісенний лірико-гумористичний твір до раритетних явищ «сміхової» культури українців Кубані.

Чотири жартівливо-танцювальні пісні поєднуються квадратною куплетністю мелострофи, акордово-гармонічною двоголосою (іноді з елементами триголосся) фактурою, змінною ладовістю, специфічною танковою ритмікою. Із дев'яти пісень на танковій основі (яка найяскравіше виявляється у другій мелострофі) п'ять мають трирядкову музичну форму (ABB) або (AA_1A_2), ладовість мінорного нахилу, імпровізаційно-комбінаторний характер чергування типових ритмоформул чотирискладника.

Три варіанти пісні **«Були в мене кури»** презентують різні мелодичні версії одного курйозно-побутового сюжету з класичними образами куми, кума та його жінки. Обидва мінорних зразки (ст. Дінська і Стародерев'янківська), незважаючи на спільні музичну форму (AA_1A_2), стурбовано-пульсуючий характер мелодії і монодичний склад двох перших рядків, індивідуалізовані на рівнях утворення мелосу, фразування та амбітусного «охоплення». Танцювально-розважальний і безтурботний характер, акордово-гармонічна (зі стрічково-октавним кадансуванням) двоголоса фактура, звукоряд натурального мажорного октахорду, – такими головними ознаками позначена пісня із с. Катеринівка, двічі повторений «хід» якої (III–VI тт.) подібний до відповідної побудови пісень «На каміні же ноги мила» і «Гречаники», записаних від того самого пісенного гурту.

Сюжети чоловічих монологів (8) «крутяться» навколо втраченої тютюнової люльки (**«Люлька моя пеньковая»** – ст. Васюринська і Новотитарівська), жіночки, що *«як у голуба голубочка»* (**«Якби мені така жіночка»** – ст. Вищестебліївська), сімейних проблем (**«Оженився на Покрову»** – ст. Незамаївська; **«Як пішов я до лікарні»** – ст. Березанська; **«Як поїдим, жіночка, в город на базар»** – ст. Тамань), невловимої Солохи (**«Казала Солоха»** – ст. Камишевацька) та бажаної куми (**«Я учора у куми»** – ст. Челбаська). Половина пісень даної групи має приспівки, а пісня **«Як поїдим, жіночка, в город на базар»** – так званий кумулятивний приспів, особливістю якого є те, що з кожним куплетом кількість повторювань першого приспівного такту зі словами нового рядка збільшується, відповідно до словесного тексту на один пісенний рядок, і новий куплет щораз стає довшим. Так, коли перший куплет нашої пісні, записаної у ст. Тамань, має чотири рядки (зачин і приспів), то останній, десятий куплет – аж 13 рядків. З кожним куплетом виконавець у другому рядку зачину наголошує назву нової покупки, перераховуючи потім усю послідовність назв попередніх покупок, які треба зробити на базарі. Отже, останній куплет, як у динамічному варіаційному циклі, стає «апогейним» і за своїми розмірами, і в емоційно-виконавському відношенні. Подаємо текст останнього куплету пісні, яку майстерно виконали Литвиненко М. К. (1929 р. н.) і Литвиненко М. М. (1927 р. н.):

Як поїдим, жіночка, в город на базар та купимо собі батіжок.
А батіжок – яс-яс-яс, а гарбичка – тара-тори,

А кобилка – ги-ги-ги, а коровка – му-му-му,
А кішечка – няв-няв-няв, а собачка – гав-гав-гав,
А індюшка – шалти-балти, а гусочка – гал-гал-гал,
А качечка – ка-ка-ка, а курочка – по сінях – трай-рай-рай.
Кричить: цього-да, цього-да!

Три зразки мають короткі приспівки: **«Солоха»** – дворядкову у шестирядковому куплеті; **«Оженився на Покрову»** – у вигляді повтору другої половини кожного із трьох двотактових рядків; **«Як пішов я до лікарні»** – через повторення у кожному рядку ампліфікованих частівок *«ой-ой-ой»* та віршового рефренового сегменту *«А зозуля все кує»*. Додамо, що про стародавність української народної пісні про Солоху, яка й досі активно функціонує серед мешканців колишньої Чорноморії, свідчить факт її вміщення (на с. 214) в уже згаданій збірці Вацлава з Олеська, виданій у 1833 р. [791, с. 479]. Характерним для більшості пісень (чоловічих монологів) є належність їх ладових структур до мінорного нахилу. Лише одна пісня (**«Я учора у куми»**) є мажорною і дві (**«Якби мені така жіночка»**, **«Солоха»**) – мажоро-мінорними, тоді як інтонування п'яти пісень здійснюється в мінорних структурах: пента-, гекса-, гептахордових, еолійських та октахордових (натуральних і гармонічних). Формотворення пісень даної групи вирізняється значною різноманітністю. Це, окрім відомих форм (ABB) і (ARR), такі будови, що формуються шляхом регулярного повторення ампліфікованих міні-рефренів чи щокуплетних незначних варіативних змін (наприклад, однорядкова музична форма пісні **«Якби мені така жіночка»**). Фактура є двоголосою мішаною з чергуванням стрічкового (із терцієвих, квінтових та октавних втор) та акордово-гармонічного багатоголосся. Усі пісні «чоловічої» монологічної групи за стилістикою близькі до танкових.

У діалогічних жіночо-чоловічих піснях переважають «мажорні» настрої, зумовлені, очевидно, змістом віршових текстів, які презентують любовні дуети злагоди між дівчиною і хлопцем (**«Ой ти, гарний Семене»** – ст. Вищестебліївська), жінкою і чоловіком (**«Ой що ж то за їж»** – ст. Батуринська), кумом і кумою (**«Черевички»** – ст. Камишевацька; **«Кажуть люди»** – ст. Голубицька). Лише три пісні з дев'яти є мінорного нахилу, що пояснюється підвищеним емоційним рівнем змісту розмови між чоловіком і жінкою, які завели недовгу побутову суперечку (**«Варенички»** – ст. Кущівська; **«Як прийшов муж на обід»** – ст. Березанська), або між дівчиною і хлопцем, у котрих не відбулася зустріч через те, що хлопець *«чобіт не добув»* (**«Як піду я до млина»** – м. Тимошівськ). Пісні цієї групи сформовані по-різному. Окрім типових форм, є й такі, в межах яких розгортається наскрізний комедійно-веселий сюжет із приспівками танцювального характеру, що його супроводжують. Мова йде про пісню **«Звідкіль ідеш, чоловіченько?»**, представлену трьома індивідуалізованими варіантами, героями яких є вірний *«кумчик»* і ненаглядна кума, яка захоплюється кумовими дарунками більше, ніж самим дародавцем. Варто зазначити, що на Кубані дуже популярними є пісні, присвячені загальновідомим стосункам між кумом і кумою – традиційними персонажами українського фольклору. Про давність проблем, пов'язаних із кумовими пригодами, свідчить вказане у церковно-судовому уставі Ярослава Мудрого зауваження щодо визначення гріховним любовний зв'язок між кумом і кумою і стягнення з них за це «кари» у вигляді золотої гривні, *«а прочее – во епитемьи»* [122, с. 38]. Форма вказаної пісні-сценки з наскрізним розвитком складається з двох нерівнотривалих частин: короткого зачину-діалогу між кумом і кумою і рефреноподібної розгорнутої будови, яка утворюється через багаторазове повторювання (з незначними змінами) двотактової приспівки. У варіанті зі ст. Камишевацька таким чином розгортається 32-тактова мелострофа A(6т.)R(24т.)coda(2т.), у якій R – це своєрід-

ний куплетно-варіаційний цикл із 12-ти остинатоподібних міні-варіацій; 20-тактовий пісенний зразок із ст. Новосергіївська має подібну форму, але скорочену до семи варіацій. Пісня з цією самою назвою зі ст. Стародерев'янківська, крім зачину-діалогу і циклу з чотирьох варіацій, включає двічі повторену частину на новому сюжетно-музичному матеріалі *«Зібрав батько компанею»*, що утворює складнішу музичну форму: A(6т.)B(8т.)C(6т.)C(6т.). Усі три самостійних варіанти пісні на один сюжетно-віршовий текст можна вважати невеличкими пісенно-сценічними інтермедіями народного характеру.

Шість пісень із циклу жіночих діалогів презентовані трьома одноваріантними стародавніми зразками і трьома варіантами популярного твору **«Я в середу родилася»** (ст. Кисляківська, Рогівська, Тамань). Монодична пісня **«Стелися, барвінку, низенько»** у виконанні талановитої співачки із ст. Батуринська Костенко Є. М. (1908 р. н.) чарує «теплою» мелодикою, що відтворює діалог доньки і турботливої матері, формуючись у тричастинний куплетно-варіаційний цикл з незмінним рефреном-приспівом і варіативним зачином: (AR)(4т.+2т.)A_1R(5т.+2т.)A_2R(5т.+4т.). Монодична пісня **«Ой мах, москаль у хаті»** (м. Тимошівськ; Галушкін І. С.) є вільним переспівом української пісні «Ой мати, єсть дяк у хаті», вміщеної у співанику Леонтія Ягольницького, складеному близько 1718 р., а надрукованої у 1897 р. М. Грушевським у Записках НТШ (т. XV, с. 45–46) [122, с. 479]. Наскрізна музична форма (ABC), мінорні пента- і тетрахорди (зі зміщенням устою в п'ятий ступінь) та куплетна варіативність виокремлюють цей давній кубанський пісенний зразок. У пісні **«Ой здорово, кума моя»** (ст. Полтавська) йдеться про звернення куми-молодички, що має чоловіка-*«старичища»*, до куми-співбесідниці з проханням позичити *«хоч на тиждень»* її чоловіка. Гумористично-легковажний сюжет, відтворений музичними засобами лірико-експресивного характеру, створює комічне враження.

Вісім пісень розповідально-описової гурпи належать до фольклорних зразків давнього походження, з них чотири – до старокозацьких кубанських: **«Ой горить віха»** (ст. Старомишастівська), **«Од куреня до куреня»** (ст. Васюринська), **«Як поїдим у Джерілєвку»** (ст. Березанська), **«Як поїдим у Кущівку»** (ст. Кисляківська). На жаль, таких пісень на Кубані збереглося мало, що, очевидно, можна пояснити їх мінливою злободенністю. Пісня **«Ой горить віха»** має типові музичну форму (ABB), мінорні тетрахорди з субквартою і пентахорд із субквартою та субсекундою, підголосково-поліфонічну двоголосу фактуру тощо; чотирикуплетна гумористична пісня **«Як поїдим у Джерілєвку»**, в зачині якої братам Денису і Макару пропонується обмін *«під кобилу і лоша ще й копійку бариша»*, – музичну форму (AR), ладове структурування у вигляді натуральномінорного октахорду з тимчасовим зміщенням у паралельний мажорний гексахорд із субквартою, мішану фактуру, у якій поєднуються унісонне, стрічкове та підголосково-поліфонічне двоголосся.

У двох піснях алегорічного змісту – **«У неділю свайба буде»** (ст. Іванівська) і **«Ой сів же комар на дубочку»** (ст. Березанська) – йдеться про загибель і похорон комара. Ці старовинні українські фольклорні твори співаються на Кубані в різних варіантах, зокрема іванівський – на мотив пісні **«Ой у полі криниченька»** (ст. Староминська), а березанський – на мотив пісень **«Киму кужіль на полицю»** і **«Ой Гриць на току»**. Пісня **«Чоловік їде з поля»** (ст. Старокорсунська) мелодією, композиційною будовою та сюжетом подібна до твіру **«Чоловік пропив помело»**. Цей останній зразок разом з піснею **«Задумала враж'я баба»** (ст. Кисляківська) належить до групи мішаних пісень, у сюжетах яких описовість чергується з рефреновим монологом. Чоловік і жінка, які пропили помело, індика, бугая, корову, теля та ще багато чого, є дійовими особами двох подібних варіантів розважально-веселого, на танцювальній основі твору з п'яницькою тематикою.

Варіант із ст. Уманська відрізняється від должанського лише фактурно (переважає акордово-гармонічне триголосся). У пісні **«Задумала враж'я баба»**, де йдеться про невдале доглядання курчат, репетиційні повторення окремих звуків, що утворюють настрій комедійної стурбованості, гальмуються контрастною мелопоспівкою із заспокійливо-мудрими словами *«Бо ще молода»*.

Три пісні складають групу, в текстах якої монологічна розповідь хлопця або дівчини чергується з описовістю, – **«Посилала мене мати»** (м. Тимошівськ), **«Ой грек на току»** (ст. Платнирівська, варіант пісень «Ой Гриць на току» і «Кину кужіль на полицю») та **«Ванька бравий, кучерявий»** (с. Катеринівка). Ця остання пісня приваблює спокійно-світлою мелодією, що розгортається в темпі розгонистої ходи.

У чотирнадцяти зразках, у словесних текстах яких описовість чергується з чоловічо-жіночими діалогами, оспівуються сім сюжетних варіантів: про складні стосунки між старим чоловіком і молодою дружиною (**«Ой ти ж, діду, дідусеньку»** – ст Челбаська; **«Ой під вишенькою, під черешенькою»**– ст. Батуринська) та любовні – між хлопцем і дівчиною (**«Ішов козак потайком»** – ст. Полтавська; **«Дівка в сінях стояла»** – с. Катеринівка; **«Чабан вівці ганяє»** – ст. Платнирівська); про загравання з дівчиною заїжджого мазура (**«Із-за гор, гори єдуть мазури»** – ст. Медведівська, Кисляківська, Вищестебліївська) та зраду молодиці з колгоспним бригадиром (**«Як поїхав чоловік в далеку дорогу»** – ст. Медведівська, Дінська, Варениківська), а також зібрані в один твір різнотемні веселі приспівування (**«Ой на горі дощ, дощ»** – ст. Медведівська). Маючи танцювальну основу в усіх або окремих мелострофах, пісні цієї групи різноманітні за музичними формами, ладовими структурами, фактурним складом. Так, один із трьох варіантів пісні **«Із-за гор, гори єдуть мазури»** (ст. Кисляківська) має музичну фактуру мішану (стрічкове й підголосково-поліфонічне двоголосся), музичну форму (АВВ) (2т.+4т.+4т.) і такі ладові структури, як мажорний секстакорд і гексахорд, зміщення опорного тону в паралельний мінорний гексахорд із заповненою субквартою. Про давність функціонування цієї пісні серед чорноморців свідчить наявність її в збірці П. Кирилова 1884 р. (видання під номерами 24 і 109) [244].

Пісня **«Ой під вишенькою, під черешенькою»** (ст. Батуринська) є цікавим зразком творчого переосмислення знаменитої української пісні, відомої з давніх часів завдяки включенню поряд з іншими піснями і танцями у другу, світську частину вертепу, який, за словами Г. Хоткевича, з XVII ст. став «прототипом чисто народної драми» [697, с. 52]. На цьому кубанському варіанті, записаному від трьох співачок (Костенко Є. Н., Чайлахової Р. М. та Кравцової М. П.), пісенна та організаторська діяльність котрих довгий час визначала культурне життя ст. Батуринська, можна переконатися в тому, яких значних трансформаційних змін зазнає фольклорний зразок за століття свого активного функціонування в конкретному локальному середовищі завдяки творчій роботі талановитих виконавців кількох поколінь. Функціонально-гармонічна логіка меломислення, контрастне зіставлення двох різнохарактерних музичних будов, зумовлене бажанням закцентувати увагу на протилежних інтересах старого чоловіка і його молоденької дружини, що висвітлюються засобами старовинної театралізовано-віршової діалогової форми, висока емоційна напруга мелодико-інтонаційного і фактурного викладу, часта ладова змінність із перевагою мінорного нахилу – усе це дає підстави вважати дану пісню одним із найкращих зразків народнопісенної «сміхової» культури українців Кубані.

Огляд жартівливих пісень історичної Чорноморії дав можливість зробити такі **висновки:**

1. Жартівливі пісні українців степової території Краснодарського краю активно функціонують й донині у вигляді стародавніх – трансформованих (частіше) або ідентичних

(рідше) – українських зразків, а також кубанських новотворів, підтверджуючи загальнопоширену думку щодо оптимістичного менталітету українців.

2. Поділяючись на нетанцювальні, танцювальні та близькі до них, жартівливі кубанські пісні зберігаються в репертуарі фольклорних гуртів та козацьких народних хорів як відголос «колишньої народної веселості» [51, с. 9] і, зазвичай, виконуються у вільно інсценованому вигляді.

3. За засобами сюжетно-тематичного викладу жартівливий пісенний фонд, створений нами на території історичної Чорноморії, поділяється на пісні монологічні, діалогічні, розповідально-описові та мішані, презентуючи з позицій традиційної народної етики й естетики смішні побутові ситуації, події, людські вчинки, стосунки, характеристики, алегоричні образи тощо.

4. За своїми музичними характеристиками монологічні пісні є більш ліризованими, ніж діалогічні й мішані. Діалогічним і мішаним пісням притаманна театралізована репрезентативність, внаслідок чого деякі з них наближаються до мініатюрних інтермедійних сценок із діалоговою формою викладу, в яких безпосередньо може знайти собі вихід гумор і з яких, власне, колись почався український музично-драматичний національний театр.

5. За функціональними і сюжетно-тематичними ознаками жартівливі кубанські пісні поділяються на: любовно-ліричні, родинно-побутові, п'яницькі, алегоричні, сценічно-інтермедійні, а також розважально-веселі куплети-приспівки танцювального характеру.

6. Куплети-приспівки, які «збираються» в один пісенний твір або є складовою його частиною, базуються на наспівах, близьких до козачково-гопакових і хороводних танців; вони виконуються з танцювальними рухами і мають типову танцювальну акцентно-динамічну ритміку, яка діє в межах мелорядків у вигляді комбінаторного чергування декількох ритмічних форм віршового чотирискладника: дипірихія, дактиля, анапеста, спондея та амфібрахія.

7. Ладові структури аналізованих пісень охоплюють діатонічні лади (міксолідійський, еолійський, дорійський, октахорди натурального мажору, натурального та гармонічного мінору), ладові структури тетра-, пента-, гексахордів обох ладових нахилів (із можливими субквартами, натуральними і високими субсекундами); для деяких пісенних зразків характерна ладова змінність (паралельна, квінтова, терцієва).

8. Різноманітність музичних форм жартівливих пісень виявляється у побудовах таких типів: (AR), (ARR), (AA_1), (AA_1A_2...), (ABB), (ABC), (AB),; нерідко лише друга мелострофа має танцювальний характер.

9. Найбільш вживаними видами музичної фактури аналізованих пісень є: монодична (10 зразків одноосібного співу), стрічкова (з паралельними терціями, квінтами, октавами), унісонно-гетерофонічна, підголосково-поліфонічна, акордово-гармонічна (зокрема з моментами триголосся) та мішана двоголоса.

Значна кількість записаних і досліджених високохудожніх пісенних зразків жартівливо-гумористичного характеру переконує в оптимістичній і життєздатній вдачі сучасних кубанських нащадків запорізьких козаків і витворених ними колоритних образів «сміхової» народнопісенної культури. І справді, безсмертний той народ, який може сміятися!

5.6. Фольклоризовані пісні літературного і мистецького походження

Фольклоризовані пісні літературного і мистецького походження складають особливу групу народнопісенної творчості українців Кубані, її зразки глибоко закарбувалися у свідо-

мості багатьох носіїв фольклору, збагативши насамперед «ліричну» частину пісенного фонду чорноморсько-кубанського козацтва. Із зафіксованих нами пісень цього жанру найвіддаленішими у часі є такі: чумацька пісня «Ой горе тій чайці» на слова анонімного автора (про яку вже йшла мова), вміщена в численних варіантах у рукописних збірниках кінця XVII–XVIII ст. і друкованих пісенниках; два варіанти пісні **«Їхав козак за Дунай»**, авторство якої пов'язується з іменем слобідського козака-віршувальника С. Климовського (?–1730); два варіанти пісні-романсу **«Ой стоїть явір ой над водою»**, що є народною переробкою пісні № 18 з циклу «Сад божественных песней» Г. Сковороди (1722–1794); пісня-романс **«Ой ти, Грицю, Грицю»**, ймовірною авторкою якої є напівлегендарна полтавська козачка Маруся Чурай (XVII ст.); дві пісні романсового стилю на слова невідомого автора **«Віють вітри, ой віють буйні»** (шість зразків) і на слова І. Котляревського (1769–1838) **«Сонце низенько, вечір близенько»**; **«Ой мамо, не можна»** на слова вірша «Українська мелодія» поета-романтика Євгена Гребінки (1812–1848); двоголосий варіант пісні-арії Андрія **«Чорна хмара з-під діброви»** із опери С. Гулака-Артемовського (1813–1873) «Запорожець за Дунаєм»; два варіанти пісні-романсу **«Стоїть гора високая»** на слова Л. Глібова (1827–1883); лірична пісня-романс **«Гей, бики, чого ви стали?»** на слова поета-романтика С. Руданського (1834–1873); два варіанти пісні **«Ой у саду на вишеньці»** М. Кропивницького (1840–1910); пісня-романс **«Там, де Ятрень крутой в'ється»** (два варіанти) на вірш А. Шашкевича (1813–1880); народний варіант-обробка «Легенди» М.Вороного (1871–1938), записаний під назвою **«Шуміла ліщина, шумів зелен гай»** [551, с. 120–121]. На слова Т. Шевченка (1814–1861), з іменем якого пов'язана найбільша кількість фольклоризованих пісень літературного походження, було записано такі твори: історичні пісні **«Ой чого жи ти почорніло, зеленоє поле?»** (шість варіантів) і **«Вийшла хмара з-за лимана»** (дев'ять варіантів), про які йшлося у відповідному розділі; пісня-реквієм **«Як умру, то поховайте» («Заповіт»)**; зразки пісенної лірики – **«Нащо мені карі очі?»**, **«Кохайтеся, чорноброві»** (чотири варіанти), **«Садок вишневий коло хати»**, **«Ой летіла галка через балку»** (три версії).

Зафіксовані пісні літературно-мистецького походження переконливо засвідчують, що процес їх фольклоризації, який почався і деякий час тривав в Україні, продовжився в кубанських умовах, сприяючи подальшому розвиткові народнопісенної лірики під безпосереднім впливом української поезії та музики. Звернімося до розгляду цих пісень.

Балада **«Ой ти, Грицю, Грицю»** записана від двох мешканок ст. Старолеушківська – Клюйко М. Ю. і Дуніної А. Х. Історія створення цього твору сягає глибини століть. Авторство балади, як і інших відомих українських пісень («Засвіт встали козаченьки», «Віють вітри, віють буйні», «В кінці греблі шумлять верби»), приписують Марусі Чурай (Чураївні), доньці урядника полтавського козачого полку. Легенда наділила її небаченою вродою, поетичним і музичним хистом, чарівним голосом і романтичною любов'ю до Гриця Бобренка, якого вона отруїла за зраду. З часом безіменна балада-романс увійшла до низки творів, які в інсценізованому вигляді утворили своєрідний тип українських театральних п'єс, де музика і спів були їх невід'ємною частиною. У 1873 р. харківський письменник, етнограф і військовий лікар В. Александров (1825–1894) на основі пісенної балади про отруєння Гриця створив оперету «Не ходи, Грицю, на вечорниці» [2, с. 322; 551, с. 65]. Згодом Михайло Старицький (1840–1904) переробив цю оперету на мелодраму «Ой не ходи, Грицю...», яка набула великого поширення і ставилась на сценах багатьох країн світу. У 30-х роках XX ст. вона увійшла до репертуару аматорських театрів Кубані. Цілком вірогідно, що саме сценічне життя пісенної балади про Гриця сприяло її популяризації як літературно-театральної пісні, фольклоризованої в умовах «усного» поширення серед ук-

раїнців колишньої Чорноморії. Віршовий текст дев'ятикуплетної старолеушківської балади **«Ой ти, Грицю, Грицю»** умовно поділяється на три частини: у зачинних першому й другому куплетах наголошується, що за *«славним козаче»* Грицем *«вся Вкраїна плаче»*, *«плачуть всі дівчата, плачуть молодиці»*; у наступних куплетах послідовно, від неділі до п'ятниці перераховуються усі дії дівчини, яка *«много чарів знала»*, скеровані на те, щоб звести коханого зрадника у могилу; в дев'ятому куплеті, який відрізняється від попередніх віршовою структурою, музичною формою і характером мелоінтонування, дівчина «аргументує» свій вчинок. Музична форма першої-восьмої мелостроф є куплетною з елементами варіаційності, а дев'ятої мелострофи – куплетно-варіаційною. Кожна мелострофа являє собою шеститактову будову, що поділяється на три рядки, музичний виклад в яких щокуплетно розвивається за принципом монопоспівкової комбінаторики: $(aa_1)(a_{тр}a_2)(a_{тр}a_3)8(a_4a_5)(a_6a_7)(a_6a_8)1$. В цілому утворюється музична композиція у вигляді варіаційного циклу: $(AA_1A_2)8(A_3A_4A_5)1$. У ладовому відношенні кожний пісенний куплет є модуляційною будовою, в якій дві секвенційні мелопоспівки звучать в системі мажорного структурування (гексахорд, пентахорд із субквартою і субсекундою), а чотири мелопоспівки другого і третього рядків – у системі мінорних структур (квінтакорд, гексахорд, пентахорд із субквартою і субсекундою). Фактура поєднує принципи стрічково-терцієвого та підголосково-поліфонічного сполучення двох голосів. Акцентно-динамічний ритм, незмінний за своєю моделлю у восьми куплетах, у першому-третьому тактах дев'ятого куплету трансформується через дроблення ритмічних одиниць і відповідне утворення ритмоформульної послідовності із двох анапестів і двох спондеїв, що посилює моторно-танцювальні ознаки пісні, мелодичний стиль котрої, таким чином, визначається як лірико-пісенний з елементами танцювальності. Модель музичного ритму $(aa)(aa)(aa_1)8(a_{тр}a_{тр})(a_{тр}a)(a_{тр}a)1$ споріднена з моделлю музичної форми. Інший варіант пісні під назвою **«Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»**, який, найвірогідніше, був створений Марусею Чурай, знаходимо і в українських, і в кубанських фольклорних збірниках [191, с. 388–389; 279, с. 30–31; 403, с. 186; 470, с. 90–91].

Два варіанти пісні **«Їхав козак за Дунай»** (ст. Кисляківська, Іркліївська) є кубанськими версіями одного мелотипу близької спорідненості української пісні літературного походження початку XVIII ст., автором якої ймовірно є козак харківського полку Семен Климовський (Климів). Перші згадки про харківського козака-віршувальника з'являються у праці «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772 р.) Миколи Новикова (1744–1818), автора сатиричних журналів і організатора величезного книговидавничого підприємства в Москві, та в роботі «Пантеон российских авторов» (180 р.) Миколи Карамзіна (1766–1826), російського історика й письменника, який вперше назвав С. Климовського автором пісні «Їхав козак за Дунай». На основі згадки М. Карамзіна про С. Климовського російський письменник і журналіст Микола Греч (1787–1867) у своїй праці «Опыт краткой истории русской литературы» (1822 р.) визнав харківського козака за історичну особистість, а російський драматург і теоретик театрального мистецтва Олександр Шаховський (1777–1846) разом з італійським композитором і капельмейстером російської опери Катерино Кавосом (1775–1840) поставив у 1812 р. в Петербурзі анекдотичну оперу-водевіль «Казак-стихотворец», в якій використав деякі моменти з життя С. Климовського. Опера до 1825 р. не сходила зі сцен Петербурзького і Московського (від 1817 р.) театрів [211, с. 483–484]. Про її постановку в Україні (м. Лубни на Полтавщині) є згадка в повісті Т. Шевченка «Близнецы». Пізніше особа С. Климовського і його літературний доробок стали легендою. На початку XX ст. автори двотомної монографії «История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905)» Д. Багалій і

Д. Міллер назвали С. Климовського другим (після Орновського) харківським письменником, який написав у 1724 р. книгу у віршах «О правде и великодушіи благодетелей» [17, Т. 1, с. 458]. Згадали вони і про оперу-водевіль князя О. Шаховського «Казак-стихотворец», що «набула громадянства» на харківській сцені. На думку авторів, вона «близька до російської дійсності й висміює звичаї тогочасного суспільства» [там само, с. 489]. На початку XX ст. з'явились окремі статті В. Перетца [456] і В. Срезневського [565] про С. Климовського як автора пісні «Їхав козак за Дунай». У 1918 р. І. Огієнко назвав Климовського представником української ліричної поезії першої пол. XVIII ст., котрий «склав всім відому пісню «Їхав козак за Дунай» [433, с. 47]. Упорядник поетичного тому «Слобожанська муза» (2000 р.) В. Бойко вказує на два публіцистичні віршовані твори С. Климовського – «Про правосуддя начальників» і «Про смирення найвищих» (1724 р.), – відмічаючи, що в цих творах, свого часу відісланих автором цареві Петру І і лише в 1905 р. вперше надрукованих, подається критика російських царів, чиновників та суддів, висловлюються співчуття трудовому народові [551, с. 9].

В українських пісенних збірниках містяться варіанти одного зразка пісні «Їхав козак за Дунай» [43, с. 55–56; 403, с. 187–188; 471, с. 63–65; 653, с. 38–39], тоді як у кубанських – два різних варіанти: один українського зразка (монодичний [46, с. 59] і в обробці для чотириголосого хору [279, с. 287–290]) та один мажорний варіант самостійного мелотипу з іншим поетичним текстом і назвою **«Їхав козак за Кубань»** (монодичний [46, с. 58] і в обробці для триголосого хору [279, с. 225]). З великою долею вірогідності можна говорити про те, що мажорного нахилу кубанська пісня **«Їхав козак за Кубань»** була створена як альтернатива українській пісні про козака, що їхав за Дунай. У записаних нами двох зразках пісні – **«Їхав козак за Дунай»** (ст. Кисляківська) і **«Свиснув козак на коня»** (ст. Іркліївська) – з деякими змінами, скороченнями і доповненнями використовуються поетичні вірші С. Климовського. Музичний текст базується на творчій обробці українського варіанту, найближчого до твору зі збірника 1951 р. [653, с. 38–39], в котрому в якості зачинної, «хльосткого» характеру монодичної півпоспівки-імпульсу звучить майже така сама півпоспівка із мажорних варіантів пісні, вміщених у збірниках Я. Бігдая [46, с. 58] і Г. Концевича [279, с. 225]. Якщо порівнянти п'ятикуплетний кисляківський й двокуплетний (з рефреном) іркліївський пісенні зразки виявляється, що перший з них має віршову структуру (77)(445)2 і віршову форму (АБ)2, а другий, відповідно, – (77)(445)R(7785)2 і (АБ)R(ВГ)2 (перший куплет) та (ДБ)R(ВГ)2 (другий куплет). Ознаки тотожності й своєрідності мають і музичні форми обох варіантів: $A(aa_1)A_1(a_2b)A_2(a_3a_4a_5b_1)$ та $A(aa_{тр})A_{тр}(a_{тр}b)R(a_1a_2a_3b_1)2$. Фактура кісляківської пісні – стрічково-квінтове і підголосково-поліфонічне двоголосся в мелорядках А і A_1 та акордово-гармонічне дво-, триголосся остинатного типу – в мелорядку A_2; фактура іркліївського твору – акордово-гармонічне триголосся кантового (мелорядки А і $A_{тр}$) та остинатного (рефрен) типів. Найзначніші відміни мають ладові структури обох пісень, хоча їх композиційними будовами є модуляційні періоди (в першому варіанті – два, у другому – три) з паралельною мажоро-мінорною зміною опорних кінцевих тонів у кожному. Ладовими структурами кісляківської пісні є: мажорні секстакорд, пентахорд із заповненою субквартою, паралельно-мажорні квінтакорди першого, п'ятого та шостого ступенів з наступним кадансуванням у паралельний мінор. Іркліївський варіант від початку до кінця базується на гармонічних послідовностях тризвуків першого, п'ятого та шостого ступенів з модуляцією із мажору в паралельний мінор, яка однотипово здійснюється тричі. Акцентно-динамічний ритм і його моделювання, що збігається з монопоспівковою комбінаторикою (в межах неточного секвенціювання) у будові і розвитку музичної форми, якнайбільше об'єднує обидва варіанти.

Характерним є перехід від пісенно-танцювального стилю перших двох мелорядків до моторно-танцювального (в умовах ритмоформульного дипірихія) стилю третього мелорядка. З огляду на те, що в рефреновому періоді іркліївського варіанту прискорюється темп, він (варіант) сприймається більш моторно-танцювальним, ніж його споріднений кісляківський зразок, а разом обидва варіанти є яскравими прикладами творчого осучаснення мелодії старокозацької слобожанської пісні.

Пісня **«Ой стоїть явір ой над водою»**, записана в двох варіантах відносно близької спорідненості, має різні поетичні тексти, хоча в центрі кожного з них – образ зажуреного козака. У неповному (двокуплетному) поетичному тексті пісні із ст. Отаманська у козака сталася *«незгодонька»*, і в нього *«серденько ниє»*, тоді як у повних варіантних текстах деяких збірникових пісень йдеться про загибель козака в Московщині, куди він поїхав, покинувши назавжди свою рідну Україну [279, с. 87–88; 470, с. 34; 651, № 443]. У трикуплетному творі із ст. Голубицька оспівується момент прощання *«раз і навсігда»* козака з дівчиною. Початкові слова пісні про явір над водою (над горою) належать Г. Сковороді, який вживає їх у 18-й пісні «Ой ти, птичко жолтобоко» зі збірки «Сад божественных песней, прозябшій із зерн священнаго писанія» [543, с. 47–48]. За поясненням О. Потебні, цей твір об'єднує мотив пісень про ремеза та мотиви з різних поетичних текстів стародавньої пісні «Ой не стій, вербо, над водою» [492, с. 237]. Саме зразок твору про смерть козака на чужині в мелодичному варіанті, вміщеному в збірнику «Пісні великого Кобзаря» [470, с. 34], любив слухати і співати Т. Шевченко, і образ козака, що стоїть, як явір над водою, засмучений своєю *«пригодонькою»*, відтворив у поемі «Невольник» і у вірші «Над Дніпровою сагою». Цей пісенний варіант споріднений з кубанським із збірника Г. Концевича [279, с. 87] і віддалено – з нашими двома зразками. Найархаїчнішим з них за музично-поетичним текстом є отаманський твір. Його поєднують з голубицьким варіантом модель віршової структури (446)3, віршова форма (АББ), мірний ритм, музична форма варіаційного типу ($AA_1A_{1(2)}$), що складається із варіативно повторюваної поспівки «а»: (aa_1)(a_2a_3)($a_{2(4)}a_3$). Варіативність цієї поспівки побудована на ритмічній і мелодичній формульності та здійснюється в обох зразках шляхом її транспозиції у верхню терцію, а також через розширення квінтакордової ладової основи за рахунок верхньої сексти і верхнього опорного тону. Наслідком вживання таких простих прийомів мелодичного розвитку є мінoро-мажорна паралельна тимчасова зміна устоїв (неодноразова – у голубицькому варіанті) і ладова структурованість в межах мінорного октахорду. Фактура отаманського твору – стрічково-терцієва й унісонна з моментами підголосково-поліфонічного двоголосся та акордового триголосся, голубицького – двоголоса стрічково-терцієва й підголосково-поліфонічна. Обидва твори належать до кантиленного мелодичного стилю, а остинатний тип викладу одноформульних мелопоспівок елегійного характеру надає звучанню своєрідного аскетизму, опосередковано пов'язаного з духовним світом мандрівного філософа Г. Сковороди.

Пісня-романс на слова невідомого автора **«Віють вітри, ой віють буйні»** записана в шести варіантах. Ф. Колесса, помістивши цю пісню у «Шкільному співанику» (1925 р.), назвав її стрілецькою [260, с. 87–88], посилаючись при цьому на «Збірку воєнних пісень» (1922 р.), з якої вона була запозичена [617, с. 61]. Стрілецькою пісня названа, очевидно, тому, що побутувала у середовищі січових стрільців. Час створення її можна віднести до першої пол. XIX ст., коли особливу популярність набули народні пісні-романси й авторські стилізації народних пісень елегійного характеру з вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Ця вистава (1819 р.), названа автором малоросійською оперою, відкривається піснею-монологом Наталки «Віють вітри, віють буйні», зразки якої можна знайти в багать-

ох сучасних нотних виданнях [43, с. 157; 624, с. 1–19; 653, с. 178–179]. Усі шість кубанських пісенних зразків із заголовними словами *«Віють вітри, ой віють буйні, дуби нахиляють (аж дуби гнуться)»* мають інший музично-поетичний текст, подібний до згаданої пісні із «Шкільного співаника» Ф. Колесси. Це дає підстави вважати даний твір, поетичний текст якого відтворює діалог між знедоленим козаком і буйним вітром, українською піснею-романсом літературно-мистецького походження, створеним невідомим автором під впливом пісень із «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Про популярність пісні на Кубані й поширення її в багатьох станицях історичної Чорноморії свідчить, приміром, той факт, що поетичний текст варіанту із ст. Полтавська, яка за нескореність своїх мешканців під час голодомору 1932–1933 рр. дуже постраждала, закінчується словами *«Плаче, туже ой Кубань рідна та й за, та й за козаками»*. Записані в різнорегіональних поселеннях Чорноморії, наші варіанти презентують один мелотип у шести локальних версіях, одна з яких є монодичною (ст. Старокорсунська; Дем'яненко О. Я.). За мелодичною спорідненістю мелотипи розглядаються у такій послідовності: модель-інваріант (МТА – ст. Медведівська), варіанти близького ($МТА_1$ – ст. Березанська, $МТА_2$ – х. Левченка), відносно близького ($МТА_3$ – ст. Старокорсунська, $МТА_4$ – ст. Дінська) та віддаленого ($МТА_5$ – ст. Полтавська) споріднення. Отже, зразком, найближчим до українського, є медведівський МТА, найвіддаленішим – полтавський $МТА_5$. Односюжетний поетичний текст в одних варіантах викладений досить стисло (трикуплетні медведівський, старокорсунський та левченківський зразки), в іншому – відносно розгорнуто (шестикуплетний дінський пісенний зразок). Усі варіанти поєднуються моделями віршової структури (446)3 і віршової форми (АББ), музичною формою ($АВВ_{(1)}$) з послідовністю чотирьох мелопоспівок похідного контрасту ($аа_1$)(bcd)2 (окрім полтавського варіанту з наскрізним розгортанням поспівок продовженого розвитку (abc)(def)2), лірико-пісенним кантиленним стилем в характері елегійного романсу, мірним ритмом (з моделями ($ааа_1$)($а_2бб_1$)2 – МТА, $МТА_1$, $МТА_4$; ($ааа_1$)($а_2а_2б$)2 – $МТА_2$; (ааб)($а_1а_2в$) – $МТА_3$; самостійною моделлю ($аа_1б$)(вгд)2 – $МТА_5$). Поетичні тексти трьох варіантів (МТА, $МТА_1$, $МТА_4$) мають ампліфіковані доповнення, строфічну анафору і кінцеві ненаголошені склади наприкінці кожної строфи (куплету), тексти варіантів $МТА_2$ і $МТА_5$ – ампліфіфковані доповнення і строфічну анафору, а монодичний варіант – кінцеві ненаголошені склади наприкінці першого і третього рядків. Ладовою своєрідністю зразків є тимчасова (на початку багатоголосого «ходу») квартова зміна ладових устоїв як ознака плагальності в межах двоярусного інтонування; полтавський зразок має ще міноро-мажорну паралельну зміну: *g–c–g–B–g*. Взагалі полтавський варіант є настільки самостійним, що вимагає окремого розгляду його ладових структур, тоді як п'ять інших зразків, близької або відносно близької спорідненості, піддаються спільному ладовому аналізу. Їх поєднує, перш за все, монодичний двотактовий зачин з двох мелопоспівок повторної будови ($аа_1$), який має варіантну мінорну ладову структурність: тетрахорд, пентахорд з натуральною субсекундою і квінтакорд (МТА), тетрахорд і пентахорд з подвоєним октавним устоєм ($МТА_1$), гексахорд з подвоєним октавним устоєм ($МТА_4$), тетрахорд і гептахорд ($МТА_3$), октахордовий натуральний звукоряд ($МТА_2$); кінцівка зачину кадансується глибоко цезурованими першим або п'ятим ступенями. Варіативними є і перші дві мелопоспівки «ходу», які розгортаються в системі плагального мінорного пентахорду (ускладненого в дінському творі) та мінорних пентахорду і трихорду (в багатоголосих зразках – у стрічково-октавному викладі) з головним устоєм *g*. Каденційні поспівки варіативні в усіх шести зразках, але найтиповішими є у березанському, старокорсунському та полтавському мелотипах. Кадансування другого рядка в усіх творах, окрім левченківського, здійснюється в умовах «розмитого» цезурування. Особли-

вості ладових структур полтавського пісенного варіанту виявляються не лише трирусним інтонуванням, а і тим, що через наскрізне розгортання аж шести мелопоспівок і варіаційні зміни у викладі зачину третього куплету ладова структурованість стає мінливішою, змінюючись щотактово в зачині (мінорні квінтакорд, пента-, гекса-, тетрахорди) і двічі в кожному із трьох тактів «ходу» (дитоніка в плагальній системі, неповний октахорд з головним устоєм, мажорний пентахорд з паралельним міноро-мажорним зміщенням устоїв). Фактура пісенних варіантів є мішаною (окрім монодичного старокорсунського твору), переважно двоголосого викладу (у полтавському зразку двоголосся починається в середині зачину). Найсамобутнішим відтворенням популярної пісні «Віють вітри...» відрізняються варіанти станиць Старокорсунська (одноосібний спів) і Полтавська, в яких яскраво й талановито виявилось творче самовираження кубанських народних співачок.

Одноваріантна пісня **«Сонце низенько»** (с. Батарейка) має поетичний текст, який збігається зі словами лише першого куплету пісні Петра із «Наталки Полтавки» І. Котляревського, і музичний текст, що опосередковано, на рівні окремих інтонацій, загального характеру наспіву, метричної організації тощо, споріднений з матеріалом збірникових українських [43, с. 127–128; 653, с. 157–158] та кубанських [191, с. 200–201; 279, с. 114] народнопісенних творів з початковими словами *«Сонце низенько, вечір близенько»*. Подальший виклад поетичного тексту, спільний для усіх вказаних збірникових пісень (кубанські варіанти – з неповними текстами), не збігається зі змістом тексту пісенного варіанту, записаного нами на території Таманського півострова (с. Батарейка). Цей поетичний текст висловлюється від імені дівчини, котра, не заставши коханого, звертається до голуба і чує від нього, що її *«миленький...під вербою...стоїть з другою»*. Про альтернативне існування пісенних творів з такими самими початковими словами свідчать (окрім пісні Петра із «Наталки Полтавки») аранжований для триголосого хору наспів цієї пісні (з аналогічним музично-поетичним викладом) і самостійний монодичний варіант (записаний у 1911 р. в ст. Переяславська), вміщені в двох кубанських збірниках Г. Концевича (1904 і 1911 рр. видання) [279, с. 38, 426]. Отже, із семи пісень із заголовними словами *«Сонце низенько...»* маємо дві (кубанські збірникові) мінорні із самостійними музично-поетичними текстами (одна з яких – хоровий варіант арії Петра) (МТА, МТВ) і п'ять мажорних: дві українські збірникові з подібними текстами, новими стосовно двох попередніх (МТС, $МТС_1$), дві самостійні близької спорідненості (MTD, MTD_1) (кубанські збірники Г. Концевича і В. Захарченка) та одну, записану нами в с. Батарейка, яка має індивідуалізований текст (МТЕ), віддалено подібний до двох мажорних кубанських збірникових. Проаналізувавши всі пісенні зразки, приходимо до висновку, що вірогідний вплив першоджерельного музично-поетичного тексту арії Петра із вистави І. Котляревського, спричинив утворення нових варіантів (народних або авторських анонімних) на «задану» в початкових словах пісні тему очікуваної зустрічі двох закоханих. Пісенний варіант із с. Батарейка є прикладом світлої речитативно-кантиленної лірики, в якому трирядкова куплетна строфа з віршовою формою (АББ) і віршовою структурою (55)3 поєднується з музичною формою (ABB_1), що має ознаки двочастинної репризності: $(aa_1)(ba_2)2$. Одноманітність акцентно-динамічного тридольного ритму, зумовлена спільною для кожної мелопоспівки ритмоформулою, посилюється єдиним для усіх ладових структур устоєм (мажорні тетрахорд і тритоніка із субквартою, пентатоніка в системі повного квінтакорду, тетратоніка, міксолідійський гептахорд в системі квінтакордів четвертого й п'ятого ступнів), а також низхідними зворотами до головного опорного тону, з яких формуються мелопоспівки («а» – в системі тетрахорду, «a_1» – тритоніки, «a_2» – тетратоніки), та повним квінтакордом наприкінці мелопоспівок «b» і «b_1». Завдяки усім цим прийомам створюється

настрій непорушного спокою, відчуття милостивого стану душі, хоча він і не зовсім відповідає змісту віршового тексту. Фактура пісні є акордово-гармонічною двоголосою з моментами акордового триголосся.

«Ой мамо, не можна із нелюбом жить» (ст. Березанська) – кубанський народний варіант пісні, створеної невідомим автором на слова вірша Є. Гребінки «Українська мелодія» (1840 р.). Поетична лексика, наближена до фольклорної, і драматичний характер змісту (дочка, яку мати умовила узяти шлюб з нелюбом, рано йде з життя, залишивши матір у безодні каяття) сприяли тому, що вірш ще за життя поета став народною піснею. Віршова структура пісенної чотирирядкової строфи, визначена схемою (65)2(66)2, як і наскрізна віршова форма (АБВГ), зберігаються в незмінному вигляді, що доводить відповідність поетичної будови фольклоротворчим законам і майже повну ідентичність з авторським текстом [95, с. 67–68]. Очевидно, пісня була створена в жанрі елегійного романсу для одноосібного виконання і за певний час функціонування фольклоризувалася, ставши багатоголосою народнопісенною її версією. У двоголосому кубанському варіанті монодичний, пісенно-романсового стилю зачин (перший рядок), викладений у рухливому темпі, протиставляється (на рівні похідного контрасту) трирядковому «ходу», в якому переважає стрічково-терцієвий склад, змінюються темп на повільніший, а стиль – на синтезований псаломно-романсовий і речитативно-кантиленний. При порівнянні цього березанського зразка з триголосим хоровим варіантом відносно близького споріднення із збірника Г. Концевича (1904 р.) [279, с. 65–66] можна переконатися у наявності мелостилю, наближеного до пісень псаломно-речитативного складу. Музичний текст пісні має такі основні характеристики: чотирирядкова музична форма ($АВВ_{тр}В_{тр1}$), п'ять поспівок якої розгортаються в умовах і незначного контрастного зіставлення, і продовженого розвитку, і варіативної повторності [($аа_1$)(bc)(db_1)(eb_2)]; відносно вузький амбітус тужливосумної мелодії, інтонування котрої має слабковизначений інтонаційний імпульс і подальшу тенденцію до низхідного руху в системі мінорних тетра- і трихордового звукорядів та квінтакорду з основним опорним тоном; стійке цезурування наприкінці кожного рядка та мелопоспівок «d» і «e»; ладова структурованість, що базується на чергуванні вузькоамбітусних паралельних міноро-мажорних ладових структур; двоголосий виклад, наближений до акордово-гармонічного; мірний ритм, в основі якого лежить варіативна або дещо трансформована зміна однеї ритмоформули.

Трикуплетна пісня із ст. Челбаська **«Чорна хмара з-під діброви»** є двоголосим варіантом пісні-арії чорноморського козака Андрія з другого акту опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», вперше поставленої в Петербурзі у 1863 р. Будучи зразком народної «редакції» монодичного сценічного твору, автором слів і музики якого є композитор, лібретист і видатний оперний співак, пісня належить до фольклоризованого лірико-романсового кантиленного стилю. Поетичний текст з віршовою гетерометричною структурою (87)(877) і віршовою формою (аб)(вгг), будова якої обумовлена внутрістрофною конкатенацією, втілюється у музичну композицію, розбудовану несиметричною формою (АВ). Складовими цієї форми є три мелопоспівки – ($аа_{тр}$)($bcc_{тр}$), – лірико-пісенний характер яких посилюється разом з їх розгортанням, досягаючи кульмінації в мелопоспівці «с», що, варіативно повторюючись, утверджує досягнутий емоційний рівень інтонування. Останнє ж здійснюється навколо трьох ладових устоїв: *B–Es–g*. Отже, ладові мажорні структури – пентахорд із субсекундою, а потім пентахорд із заповненою субквартою і квартовою змінністю устоїв – у «ході» зміщуються на терцієвий крок, переходячи до мінорних структур (пентахорду з подвоєним в октаву устоєм, трихорду із заповненою субквартою, натурального октахорду). Двоголоса фактура мішаного складу являє собою поєднання

голосів засобами підголоскової народної поліфонії та стрічково-терцієвого паралельного руху. Мірний ритм моделюється за формулою, наближеною до музичної формотворчої: $(аа_1)$(абб).

Два зразки пісні **«Стоїть гора високая»**, записані в станицях Должанська та Іванівська, маючи спільний поетичний текст, презентують самостійні мелотипи (МТА, МТВ). Автором слів віршового тексту, що має назву «Журба», є поет-романтик Леонід Глібов, відомий ліричною поезією, віршованими казками, байками, загадками, що друкувалися у Полтаві, чернігівських часописах, Петербурзі. Вірш «Журба» вперше був надрукований у 1859 р. в «Черниговских губернских ведомостях», а у 1861 р. – у петербурзькому журналі «Основа». Стилізований під фольклорну лексику, вірш відразу був сприйнятий як пісня і набув поширення в народному середовищі у вигляді ліричного фольклоризованого романсу. В українських збірниках можна знайти до чотирьох різних мелотипів пісні із заголовними словами *«Стоїть гора високая»*, але найвідомішим є один з них [43, с. 136–138; 471, с. 236–237, 239; 649, с. 464; 653, с. 289–290]; триголосий хоровий зразок цього варіанту міститься у кубанському збірнику Г. Концевича (1904 р.) [279, с. 50–51]. З двох наших зразків іванівський належить саме до цього мелотипу, творчо переробленого. Поетичний текст, доповнений строфічною анафорою і скорочений до п'яти куплетів (оригінальний текст має десять куплетів [2, с. 41–42]), моделюється формулою (446)3. Віршова форма (АББ) відповідає музичній формі (АВВ), мелопоспівковий матеріал якої складається із трьох мелопоспівок продовженого розвитку і трансформованого повторення: (ab)$(сс_{тр})$2. Мінорні структури (гексахорд, трихорд із заповненою субквартою) тимчасово змінюються паралельно-мажорними (гексахорд) з опорою на квінтакорди першого й п'ятого ступенів (поспівки «а», «с», «$с_{тр}$»), при цьому квінтакорди п'ятого ступеня в поспівках «а» і «$с_{тр}$» за терцієвий звук мають високу субсекунду. У мішаній фактурі мелопоспівок «b», «с» і «$с_{тр}$» поєднуються стрічково-унісонне й терцієве та підголосково-поліфонічне двоголосся з елементами триголосся. У мелодичній лініарності характерними є переважно висхідні стрибки, що заповнюються протилежним поступовим рухом. Мелопоспівки мають кінцівки зі стійким цезуруванням, мірний ритм з моделлю (аб)$(б_1б_2)$2. За мелостилем твір є елегійною піснею-романсом кантиленно-протяжливого виконання.

Пісенний зразок, зафіксований у ст. Должанська, є прикладом контамінації поетичного тексту Л. Глібова з музичним текстом російської пісні «Вечерний звон», індивідуально трактованим. Поетичний текст, що майже без змін повторює віршові рядки пісні із ст. Іванівська, організований однорядковою строфою, що штучно збільшує його до десяти куплетів. Однорядкова музична форма пісні розбудована трьома мелопоспівками продовженого розвитку (abc). Ладова структурність базується на оліготонічних мажорних звукорядах з єдиним ладовим центром (тритоніка, трихорд із субквартою і субсекундою, тетрахорд із заповненою субквартою), які в каденції розширюються до гексахордового діапазону. Фактура мелопоспівок «b» і «с» являє собою скромне стрічково-терцієве двоголосся з октавною кінцівкою. Музичний ритм має модель $(ааа_{тр})$. Кантиленно-протяжливий характер інтонування, що відповідає пісенно-романсовому мелостилю, цілком позбавлений сентиментальної елегійності, оскільки відтворює стан молитовно-зосередженого спокою душі.

Пісня **«Гей, бики, чого ви стали?»** записана від жіночого тріо із ст. Васюринська. Слова поетичного тексту з незначними змінами і скороченнями повторюють вірш «Гей, бики!» С. Руданського, який, за словами літературознавця Т. Комаринця, «...вважаючи свою поезію своєрідним різновидом народної творчості, у змалюванні різних сторін то-

дішньої дійсності (середина XIX ст.) переважно виходив з позицій покривдженого долею селянина, дивився на світ його очима» [521, с. 10–11]. У своєму вірші поет-романтик з енергією і вірою молодого оптиміста закликає валити *«терни в будяках»*, зітнути *«корні того зілля на наших батьківських полях»*, орати поле й засівати його *«ярим зерном»*, яке, коли поспіє, *«потече...руч'ями у наші нові закрома»*. Музичну трирядкову будову пісні формують три мелопоспівки – контрастні між собою «а» і «b» та продовженого розвитку «с», – групуючись у двосегментні рядки: (ab)(b_1c)2. Особливістю фактури є дво-, триголосий виклад з яскраво вираженою акордово-гармонічною функціональністю в мелопоспівках «b», «b_1» і в каденції. Навіть в імпульсній монодичній мелопоспівці зачину відчувається опора на домінантово-тонічну функціональність. Що ж стосується мелопоспівки «b» і її секвенційного повторення, то вони сформовані в системі мажорного квінтакорду п'ятого ступеня, який, ускладнюючись, розв'язується у терцієве співзвуччя паралельного мажору (поспівка «b») та в системі мінорного квінтакорду першого ступеня (ефект паралельної мажоро-мінорної зміни устоїв), що далі переходить у мажорні квінтакорди шостого і третього ступенів, завершуючись мінорним субдомінантовим квінтакордом (поспівка «b_1»). Каденційним автентичним зворотом двоголосого викладу закінчується другий рядок, двічі точно повторений. Кожна поспівка наприкінці глибоко цезурується, що надає звучанню, враховуючи й екьіритмічність руху дво-, триголосих вертикалей, суворої, аскетичної хоральності. Мірний ритм, модельований схемою (аб)(вв$_1$)2, має ту особливість, що групування його «робочих» одиниць пов'язано із щотактовою зміною акцентуації. Стиль мелоінтонування пісні визначається як речитативно-кантиленний. Пісенний варіант близької спорідненості вміщений в кубанському збірнику В. Захарченка [183, с. 261–262]; він є хоровою обробкою однойменної пісні, записаної у 1978 р. у тій самій станиці, але від іншого фольклорного гурту.

«Ой у саду на вишеньці» – двоваріантна пісня, записана в ст. Дінська і Старомишастівська. Її літературним джерелом є вірш під однойменною назвою М. Кропивницького – драматурга, актора, режисера, композитора, фундатора українського реалістичного театру [551, с. 75–76]. Пісня була написана М. Кропивницьким для оперети «Зальоти соцького Мусія», обробку зробив В. Заремба [471, с. 473]. В обох кубанських багатоголосих зразках, що є трансформованими варіантами обробленої В. Зарембою для лірико-колоратурного сопрано мелодії М. Кропивницького [471, с. 263–264], поетичні тексти скорочені на один куплет і мають деякі зміни в рефрені (у дінському варіанті додається словосполучення *«слізненько ридає»*, в старомишастівському – чотириразове, замість триразового, вживання звуконаслідувальної лексеми *«тьох»*). Як і у першоджерелі, в обох зразках рефрен використовується в парних куплетах, через що їхня віршова структура відрізняється від структури непарних. Дінський варіант за музичними характеристиками значно простіший від старомишастівського. Віршова структура дворядкових першої і третьої строф його поетичного тексту визначається формулами (447)2 і (446)2, а трирядкових другої і четвертої строф – (4444)(446)(447). Відповідними до віршових структур є віршові форми: (АБ) і (АБR), а також музичні форми з наскрізним розгортанням чотирьох мелопоспівок продовженого розвитку. Коли музична форма першого і третього куплетів є дворядковою симетричною (АВ) (на поспівковому рівні (ab)(cd)), то в другому й четвертому куплетах вона розширюється до трирядковості, проте рядок зі словами рефренового віршового тексту, не маючи самостійного музичного відтворення, повторює музичний матеріал другого рядка: (ab)(cd)2. Мінорні структури (тетрахорд, октахорди натуральні й гармонічні) мають єдиний ладовий центр *g*, а октахорди, окрім цього, – варіабельність сьомого ступеня. Двоголоса фактура поєднує (починаючи з другої половини першого такту) стрічково-

терцієві втори з елементами підголосково-поліфонічного складу. Модель мірного ритму (аб)(вг) збігається з моделлю музичної форми.

Варіант пісні, записаний від фольклорного гурту ст. Старомишастівська, має яскраві музичні характеристики, які відрізняють його від дінського твору. Віршові структури дворядкових першої й третьої строф є такими самими, як і в попередньому зразку, а трирядкових другої і четвертої строф – ізосилабічними: (4444)2(44). Музична форма (AA_1) непарних куплетів – дворядкова повторної будови [(ab)(a_1b_1)], парних – дворядкова репризна із синтезованою кодою [(cd)(a_2d_1)coda]. Таким чином, у формуванні даного фольклоризованого багатоголосого варіанту пісні виявляються ознаки драматургії в розвитку музичного матеріалу, що пов'язано з належністю першоджерела, пісні М. Кропивницького, до сценічного одноосібного співу, спорідненого з виконанням оперної арії. Коли перший і другий куплети (відповідно, і третій з четвертим) сприймати як один розгорнутий куплет, то музична форма зі схемою (AA_1)(BA_2)coda визначатиметься як складна двочастинна репризна з «тематичною» кодою. Ладова структурність складається із комбінованих звукорядів, устої яких тричі змінюються: *g–B–g–c–g–B–g*, утворюючи ефект неодноразового зміщення опорних ладових тонів і змінності ладового нахилу. У мішаній фактурі монодія імпульсної півпоспівки зачину змінюється терцієво-паралельним рухом голосів; моменти підголосково-поліфонічного двоголосся і акордово-гармонічного триголосся урізноманітнюють фактуру парних куплетів. Модель мірного ритму наближається до моделі формотворчої музичної будови. Обидва варіанти за мелотипами визначаються як споріднені на рівні трансформованої подібності (МТА і $МТА_{тр}$). Належать вони до одного мелодичного стилю – фольклоризованої кантиленної пісні-романсу.

Два пісенних твори, що належать до самостійних мелотипів – **«Там, де Ятрень крутой в'ється»** і **«Ой там явір крутий в'ється»**, – записані на території Темрюкського району (Таманський півострів) в станицях Голубицька (на Азовському морі) і Тамань (на Чорному морі). Пісні поєднує лише спільний поетичний текст, музичне ж його відтворення здійснюється по-різному: в дусі елегійної, мінорного нахилу кантиленної пісні-романсу (ст. Голубицька) і фольклорнопісенним твором з мелодією мажорного нахилу, спокійно-світлого інтонування, речитативно-кантиленного стилю (с. Тамань). Слова і музика першого, елегійного варіанту, вірогідно, належать Антону Шашкевичу (1813–1880) – польському і українському письменнику, якому І. Франко присвятив велику статтю «Король балагулів. Антін Шашкевич і його українські вірші» (1903 р.). Відзначаючи належність А. Шашкевича «до старої, хоч не багатої подільської шляхти» [688, с. 120] і посилаючись на кількох його біографів, І. Франко доводить, що балагульство (від *«балагула»* – єврейський фірман, що займався перевезенням товарів або пасажирів [там само, с. 125]) було малосвідомою, а часто цинічною реакцією проти виробленої віками фальші шляхетсько-панського життя [там само, с. 132], а А. Шашкевич – центральною фігурою польсько-панської балагульщини на Поділлі, її *«королем»*, *«шаленцем і зірвиголовою»* [там само, с. 133]. «Балагули нібито зближаються до народу, – писав І. Франко, – залюбки говорять по-українські не лише до своїх слуг і підданих, але також поміж собою, в своїх салонах, а їх «король» А. Шашкевич славиться не лише своїми корчемно-ярмарковими геройствами, але також укладанням українських пісень» [там само, с. 135]. На думку автора статті, ці пісні, безбарвні в політичному й соціальному відношеннях, «промовляють до душі», а тому здобули популярність серед польської та української інтелігенції. Що стосується пісні «Там, де Ятрань круто в'ється», то вона, за свідченням М. Старицького, наприкінці 50-х рр. XIX ст. співалася по шляхетських дворах на Полтавщині [там само, с. 141–142]. Продовжуючи розмову про цю пісню, І. Франко зазначив, що на Галичину вона прийшла

з Буковини, де її переробив С. Воробкевич, а також погодився з біографом А. Шашкевича щодо її поширення між Дніпром, Дністром, Бугом і навіть за Дніпром і над Двіною [там само, с. 142]. Важко сказати, коли і в яких варіантах пісня стала відомою на Кубані, але зразки, які розглядаються, а також два твори із кубанських збірників (Я. Бігдая і Г. Концевича) доводять активне й давнє її функціонування в чорноморських поселеннях. При порівнянні цих зразків з дев'ятьма українськими збірниковими виявляються п'ять різних мелотипів, з яких лише один є мінорним. До цього мінорного мелотипу (МТА), найвідомішого в Україні і на Кубані, належить варіант із ст. Голубицька, а також два збірникових монодичних (ідентичних) [43, с. 95–96; 624, с. 140–141] і один триголосий [471, с. 302]. До мажорного мелотипу (МТВ) належать два близької спорідненості українські збірникові варіанти [471, с. 306; 649, с. 463] і один із збірника Г. Концевича (1907 р.) [279, с. 93–94]. Ще один мажорний мелотип (МТС) поєднує три варіанти близького спорідненя, записані на Чернігівщині (1927 р.) і Київщині (1937 р.) [471, с. 303, 305], а також на Кубані [46, с. 398]. Самостійний мажорний варіант (MTD) – це два ідентичних зразки пісні, записані С. Тобілевич на Поділлі [471, с. 304; 661, с. 386–387]. Можливо, що саме цей подільський варіант є першоджерелом або близьким до нього. І, нарешті, ще один мажорний мелотип (МТЕ) – це наша пісня, записана в ст. Тамань, якій немає аналога з-поміж тих, про котрі йде мова. Трирядкова строфа поетичного тексту цієї таманської пісні має віршову структуру (447)3. Трирядкову музичну будову (АВВ) формує наскрізний безконфліктний поспівковий матеріал (ab)(cd)2, з якого складається простенька, неширокого амбітусу мелодія з двома стійкими і однією «розмитою» цезурами, структурована в системі мажорних пента- і тетрахордів (зачин, в якому поспівка «а» є монодичною, а поспівка «b» – стрічково-унісонною), тимчасової квартової ладової зміни (в системі мажорних квінтакордів першого і п'ятого ступенів) і завершуючого кадансування у вигляді біхордового подвоєного в октаву звороту. Двоголоса фактура мелопоспівок «b», «c» і «d» визначає стрічково-унісонне, терцієве та октавне співвідношення голосів. Мірний ритм має модель ($аа_1$)($ба_1$)2 і наближений до акцентно-динамічного.

Коли мелостиль цього пісенного варіанту має ознаки мелодизованого речитативу, то голубицький зразок, незважаючи на спільні віршову строфічну (АББ) і музичну (АВВ) форми, являє собою зовсім інший мелотип, формотворчими чинниками якого є: кантиленно-протяжливий стиль; широкоамбітусна мелодія, що сполучається з другим голосом, утворюючи паралельно-терцієвий, квінтовий та октавний рух (з моментами підголосково-поліфонічного складу); ладові структури мінорного (квінтакорд, гексахорд, октахорд гармонічний і натуральний) та мажорного (паралельний неповний октахорд) нахилів; мелодична лініарність, в основі якої лежить висхідний рух по акордових звуках (поспівки «а», «b» і «c») і низхідний поступовий (переважно); несиметрична музична форма (АВВ) з наскрізним розгортанням п'яти споріднених мелопоспівок: (ab)(cde)2; мірний ритм, модельований схемою (аб)($ввв_1$)2.

Про велику шану до постаті Т. Шевченка і його поезії, свідчать пісенні зразки на слова Кобзаря, що й дотепер функціонують як окремий жанр народнопісенної творчості українців Кубані. Пісня **«Нащо мені карі очі?»**, записана в ст. Іванівська, має поетичний текст, який без суттєвих змін повторює чотири строфи (дві перших і дві останніх) із дев'ятистрофної поезії Т. Шевченка «Думка» (1838 р.) [741, с. 15–16]. Із великої кількості збірникових зразків пісні на цей шевченківський текст важко знайти однотипові, з чого можна зробити висновок щодо майже повної відсутності міграції локальних творів, які мали своїх безіменних авторів на Вінничині і Полтавщині [471, с. 168], Тернопільщині [там само, с. 170] і Східному Поділлі [661, с. 383]. Ті ж варіанти пісні, які у переробленому

вигляді використовувалися в п'єсах, що з успіхом йшли на сценах багатьох українських театрів, ставали популярними і, фольклоризуючись, поширювалися в Україні. Такими є варіант, включений В. Александровим до драми «Ой не ходи, Грицю», пізніше перероблений М. Старицьким [471, с. 167], і варіант із збірника С. Тобілевич, перероблений композитором Д. Бонковським [470, с. 202–203; 471, с. 169–170] і аранжований В. Зарембою. Кубанський пісенний твір із ст. Іванівська не має аналогів серед українських зразків із заголовними шевченківськими словами «Нащо мені чорні брови?». Не подібний він і на зразок, записаний Г. Концевичем у 1911 р. в ст. Тимошівська [279, с. 413]. А от з пісенним варіантом, записаним В. Захарченком у 1978 р. в ст. Васюринська [183, с. 126–127], він знаходиться у близькій спорідненості, належачи до одного мелотипу. Це дає підстави вважати, що даний кубанський зразок має віддалену спорідненість (на рівні окремих інтонаційно-ритмічних зворотів) з варіантом, записаним на Тернопільщині [471, с. 170]. Отже, іванівський варіант чотирикуплетної пісні **«Нащо мінє карі очі?»**, маючи структуру шевченківського вірша (446)3, трирядкову віршову форму (АББ) і музичну форму (ABB_1), розгортається чотирма мелопоспівками продовженого розвитку [(ab)(cd)(c_1d_1)], в умовах мінорних структур з єдиним ладовим центром (секстакорд першого ступеня, гексахорд, октахорд натуральний), акцентно-динамічного ритму, організованого ритмоформулою (aa_1)3, та мішаної наскрізної двоголосої фактури, що поєднує унісонні, терцієві та октавні втори з елементами поліфонічної підголосковості. Октахордовий амбітус мелолінії звужується в «ході» до оліготонічної (трихорд із субсекундою і субтерцією, біхорд із субсекундою), темброво оновленої теситури. У стильовому відношенні цей твір є елегійною піснею-романсом з кантиленною мелодією, в якій кінцівки першого й другого рядків мають стійке цезурування.

«Кохайтеся, чорноброві» – чотириваріантна пісня (ст. Должанська, Старолеушківська, Челбаська, Батуринська) на слова окремих фрагментів із ранньої поеми Т. Шевченка «Катерина» (1838 р.), присвяченої В. А. Жуковському: «на пам'ять 22 апреля 1838 года» – день звільнення поета з кріпацтва. При порівнянні поетичних текстів варіантів між собою та з оригінальним, шевченківським, виявляється, що текст восьмикуплетного твору із ст. Старолеушківська є експозиційним фрагментом поеми, який майже без змін відтворює першу-третю, шосту-дев'яту та одинадцяту її строфи. Несиметрична музична будова (АВВ), сформована шляхом зіставлення споріднених мелопоспівок «а» і «е» з контрастними «b», «с» і «d» в умовах комбінованого ладу (мінорного в поспівках «а» і «е», мажорного в серединних), змінного темпу (четвертна нота у першому рядку дорівнює 80 одиницям, у поспівках «с» і «d» – 60, в каденційній поспівці – 120), комбінованого мелостилю (в поспівці «а» – речитативно-кантиленного, в поспівці «b» – кантиленного, в поспівках «с» і «d» – кантиленно-протяжливого, в поспівці «е» – моторного, визначеного ритмоформулою дипірихія) та мірного ритму з наскрізною схемою моделювання – усі ці визначення доводять значні процеси шліфування, які зазнавала пісня під час довгого періоду існування в просторво-часових вимірах, набувши оригінального власного буття в пам'яті двох жінок пихилого віку (Клюйко М. Ю. і Дуніної А. Х.), представниць конкретного локального середовища.

Факт дії мелодичної парадигми пісні як знака пам'яті, який, локально змінюючись, продовжує існувати в єдиному фольклорному процесі, але в новому творчому осмисленні, підтверджується іншим варіантом, зафіксованим у ст. Должанська. Належачи до того самого мелотипу і знаходячись з ним у відносно близькій спорідненості, цей варіант має своє власне «обличчя». Незважаючи на спільні ознаки – формотворчі (несиметрична музична форма АВВ), ладові (мінорні структури зачинної й каденційної поспівок та пара-

лельно-мажорні – серединних поспівок «b», «c», «c_1) та ритмічні (мірний ритм з наскрізною модельованою схемою), – дана пісня вирізняється стилістичною цільністю (кантиленний мелостиль), паралельно-терцієвим сполученням голосів, незмінним помірним темпом, стисло викладеним тристрофним поетичним текстом. Усе це дає підстави вважати должанський варіант, виконаний двома жінками середнього віку, Сергієнко Л. А. і Бородай Р. А., цінною народнопісенною версією шевченківської поезії. Обидва варіанти, належачи до одного мелотипу (МТА і $МТА_1$), споріднені на рівні відносно близької подібності з піснею «Кохайтися, чорні брови» зі збірника В. Захарченка (ст. Ясенська, запис 1989 р.) [191, с. 410–411]. Третій, з неповним текстом, варіант пісні, зафіксований нами в ст. Челбаська, є новим мелотипом (МТВ), своєрідність якого виявляється в елегійному характері інтонування, кантиленному розспіві двох мелопоспівок продовженого розвитку, розбудованих на засадах варіативної і точної повторності [(aa_1)(ba_2)2]. Ритмоформульна організація поспівок з наскрізною ритмічною моделлю куплету (aa_1)(aa_2)2 є також ознакою своєрідності пісні, оскільки трисегментному чотирнадцятискладнику рядка (446) відповідає ритмічна формула, виражена трьома п'ятидольниками з акцентованою третьою долею і одним, «глибоко» цезурованим чотиридольником. Ладова структурність хоча і має таке саме двоярусне інтонування, як попередні два варіанти (з тимчасовою паралельною міноро-мажорною змінністю устоїв, яка триває лише в межах півпоспівки), характеризується поступовим розширенням амбітусу звукорядів – від мінорних трихорду з високою субсекундою (поспівка «a») і тетрахорду із субквартою (поспівка «a_1») до мажорного пентахорду (поспівка «b») і мінорного гексахорду (поспівки «b» і «a_2»). Мішана фактура пісні поєднує стрічково-терцієве та підголосково-поліфонічне двоголосся з моментами акордового триголосся.

Четвертий зразок пісні записаний в ст. Батуринська від 86-річної Костенко Є. М. (1908 р. н.). Її семикуплетний варіант є новим мелотипом (МТС) речитативно-кантиленного мелостилю з двоярусним інтонуванням (паралельною міноро-мажорною зміною опорних тонів наприкінці першого рядка). Трирядкову музичну форму пісні (АВВ) складають поспівка «a», що повторюється у варіативному і трансформованому вигляді, та поспівка «b» продовженого розвитку: (aa_1)($ba_{тр}$)2. Усі три різновиди поспівки «a» мають низхідний напрямок мелодичного руху (відповідно, в системі мінорних пента- і гептахордів), а поспівка «b» – висхідно-низхідний рух (в системі мажорного гексахорду). Мірний ритм моделюється схемою ($aa_{тр}$)($a_1a_{тр}$)2, наближеною до ритмоформульності, що у трансформованому і варіативному вигляді організовує процес розгортання поспівкового матеріалу. Варіанти пісні із українських збірників належать до інших мелодичних типів [наприклад, 470, с. 192], що дає можливість вважати кубанські зразки самостійними.

«Ой летіла галка через балку» – народний варіант пісні на слова із первісної редакції поеми Т. Шевченка «Мар'яна-черниця» (1841 р.). Записана в трьох локальних зразках, пісня презентує один мелотип: інваріантний МТА – ст. Голубицька (жіночий дует: Мігель М. Т. і Солодка Т. І.); $МТА_1$ відносно близької спорідненості – ст. Батуринська (тріо жінок – Костенко Є. М., Чайлахова Р. М., Кравцова М. П.); $МТА_{тр}$ віддаленої спорідненості – ст. Новотитарівська (одноосібний спів, зафіксований від Воропай Є. Є.). Поетичний текст голубицького варіанту, маючи ампліфіковані доповнення, строфічну анафору, заміни слів (*«летіла»* замість *«летить»*, *«послухать»* замість *«слухать»*) та ненаголошені кінцеві склади, моделюється віршовою структурою (446)3. Музична форма (АВВ) з елементами варіаційності в третьому, останньому куплеті розбудовується поспівками повторного і продовженого розвитку [(aa_1b)(cde)2] й ідентифікується зі схемою мірного ритму (ааб)(вгд)2. Звукоряди ладових структур, тричі змінюючи головні устої (триярусне

інтонування за схемою: *g–B–c–B–g*), конкретизуються таким чином: мінорні тетратоніка і трихорд із субквартою й натуральною субсекундою (монодична поспівка «а», двічі повторена), децимовий звукоряд натурального мінору із нижньою субквартою і верхньою субсекундою (поспівка «е»), мажорні тетрахорд із заповненою субквартою (поспівка «b»), пентатоніка (з півтоном) у системі квінтакорду першого ступеня («В») (поспівка «с»), трихорд із субквартою (друга половина поспівки «d»). Кантиленна мелодична лінія, розгортаючись в системі змінних ладозвукорядів і ритмомалюнків, широких висхідних стрибків, заповнених хвилеподібним рухом, утворює з другим голосом (від поспівки «b») підголосково-поліфонічну та стрічково-терцієву фактуру.

Багато спільного з голубицьким пісенним зразком має чудовий батуринський варіант пісні, що характеризується такими аналітичними даними: модельована віршова структура (446)3 строфи, музична форма з такою самою послідовністю поспівок, мірний ритм з моделлю, що відповідає моделі музичної форми, паралельна міноро-мажорна тимчасова зміна ладоструктур з тривалим «перебуванням» в системі мажорних звукорядів (квінтакорд, гексахорд, пентахорд із субтерцією і субсекундою), мішана двоголоса фактура з перевагою паралельних терцієвих втор. Своєрідність пісні посилюється вокалізацією субпоспівкових і поспівкових зворотів, через що серединні поспівки «с» і «d» за мелостилем наближаються до мелізматичного, а також варіативним викладом третього рядка (c_1de_1), високим сьомим ступенем в зачині і кадансуванні, двоярусним інтонуванням. Обидва варіанти, голубицький і батуринський, мають пісенні аналоги відносно близької спорідненості в кубанських збірниках В. Захарченка, записані відповідно у 1975 р. в с. Афіпське [183, с. 128–129] і в 1985 р. в ст. Старонижчестебліївська [191, с. 418–419].

Монодичний двокуплетний варіант пісні із ст. Новотитарівська дуже простими інтонаційними й ритмічними засобами засвідчує наявність ще однієї стародавньої пісенної версії кантиленно-речитативного стилю. Вона має такі характеристики: трирядкова музична форма ($AA_{тр}A_{тр}$) з рухом двох споріднених поспівок – (ab)($a_{тр}b_{тр}$), мінорні (тетратоніка, трихорд, квінтакорд п'ятого ступеня, квінтакорд першого ступеня, пентахорд, гексахорд) та мажорні (тетрахорд) ладові звукоряди, мірний ритм з модельованою схемою (аб)(вб). Цей монодичний варіант окремими інтонаційно-мотивними зворотами (особливо каденційним) споріднений з триголосою хоровою версією пісні із збірника Г. Концевича (1911 р.) [279, с. 237]. Щодо аналогій з піснями із українських збірників, то ці пісні належать до самостійних мелотипів, у яких семантика шевченківської поезії відтворюється з помітними різночитаннями в мелодиці, ритміці та фактурі [470, с. 230–231; 471, с. 177–180; 649, с. 456; 653, с. 163].

«Як умру, то поховайте» (ст. Старонижчестебліївська) – пісня-реквієм, створена на слова двох перших і двох останніх строф вірша «Заповіт», написаного хворим Т. Шевченком 25 грудня 1845 р. у Переяславі під час проживання у лікаря А. Козачковського. З-поміж майже 60-ти авторських версій малих і великих форм на слова «Заповіту» найпопулярнішою стала пісня, створена наприкінці 70-х рр. XIX ст. полтавським композитором-аматором Гордієм Гладким (бл. 1849–1895). Внаслідок поширення його пісні в редакції Л. Ревуцького та інших авторів через друковані видання [130, с. 7; 203, I, с. 139–140; 738] вона фольклоризувалась і, закріпивши найстабільніші семантичні, лексичні та артикуляційні властивості першоджерела, набула трансформаційних змін в умовах різнолокального побутування. Записана нами в ст. Староджереліївська від малого фольклорного гурту (чотири жінки віком від 61 до 76 років), пісня є семантично тотожним, але структурно відмінним варіантом кубанського збірникового зразка [запис В. Захарченка 1981 р. в ст. Дядьківська; 191, с. 413–414] і творів із українських видань [470,

с. 245–247; 471, с. 185–189; 649, с. 450; 653, с. 124]. Пісня має музичну форму (АВВ) з трьома мелопоспівками продовженого розвитку і ознаками репризноті: (ab)(cb)2. Схема мірного ритму (аб)(вб)2 збігається з формотворчою схемою мелопоспівкового матеріалу. У ладовій структурованості помітною є така закономірність у зміні ладових устоїв: мелопоспівки «а» і «b» кадансують в системі мінорних звукорядів з устоєм *g* («а» – біхорд із високою субсекундою, «b» і її повторення – мінорний пентахорд із субквартою і субсекундою), перша половина мелопоспівки «b» спирається на автентичний зворот (мажорні пентахорд і квінтакорд п'ятого ступеня), а мелопоспівка «с» – на автентичний і плагальний звороти (мажорні квінтакорд п'ятого ступеня і гексахорд) паралельної звукорядової системи з устоєм *B*. Монодична мелопоспівка «а» зачину звучить як епіграф зі стійкою цезурою, після чого наступні три мелопоспівки («b», «с», «b»), також «глибоко» цезуровані, викладені в акордово-гармонічній дво-, триголосій фактурі, при цьому темп багатоголосої частини пісні змінюється на повільніший. Строга стриманість мелодичної лінії, яка поєднується з чітко визначеними щодо функціональності гармонічними співзвуччями, пов'язана з кантиленно-протяжливим стилем мелоінтонування.

«Садок вишневий коло хати» – одноваріантна пісня (ст. Староминська). Її трикуплетний текст повністю ідентифікується з тристрофним віршем Т. Шевченка [741, с. 294], який Г. Хоткевич назвав «перлиною...натхнення з сірих, вогких стін петербурзької цитаделі» [699, с. 445]. Написаний між 19 і 30 травня 1847 р., вірш увійшов до поетичного циклу «В казематі», що був створений поетом в казематі петербурзького третього відділення під час слідства над учасниками Кирило-Мефодіївського братства (17 квітня–30 травня 1847 р.). Віршовий текст, що відтворює осяяну світлим настроєм картину мирного сільського весняного вечора, став улюбленим у середовищі українського селянства і, озвучений за допомогою мелодії М. Лисенка, поширився як народна пісня на слова Кобзаря. Про популярність лише одного мелотипу пісні, в якому використано інтонації народнопісенного твору «Ой з-за гори сніг біленький» [471, с. 467], свідчать українські збірникові пісенні зразки, записані на Полтавщині [471, с. 198–199; 649, с. 450–451] і Сумщині [470, с. 256]. Варіант кубанської пісні із ст. Староминська є унікальним уже тому, що презентує самостійний мелотип великої художньої цінності. Відтворюючи шевченківський текст з нехарактерними для поета п'ятирядковою строфою, з наскрізною віршовою формою (абвгд) і віршовою структурою (98)(89)(8), виконавці пісні розбудовують його, зберігаючи п'ятирядкову структурованість, і, віддаючи належне кубанській пісенній традиції, повторюють три останні рядки. Утворюється, таким чином, несиметрична три-, п'ятирядкова музична форма з ознаками репризності (ABA_1BA_1) і мелопоспівками продовженого розвитку: (aa_1)(bc)(a_2)(bc)(a_2). Аналогічну будову має й мірний ритм пісні. Виразна й гнучка мелодія верхнього голосу, «глибоко» цезурована наприкінці кожного рядка, спирається на функціонально визначені триголосі співзвуччя або поєднується з паралельною терцієвою второю. Ладова структурність базується на звукорядах мінорного (гексахорд у системі квінтакорду першого ступеня, квінтакорд сьомого натурального ступеня, пентахорд із високою субсекундою – поспівки «а», «a_1», «с», «a_2») та мажорного паралельного (гармонічні співзвуччя S_6–I–VII–S_6–$I^6{}_4$–V_7–I) нахилів (поспівка «b»). Відтворення кантиленної, в стилі фольклоризованого романсу, пісні гуртом малого складу вражає силою виразності, яку надала їй виконавиця верхнього мелодичного голосу 42-річна народна співачка Петренко Т. Й. (1949 р. н.).

Висновки. Українські літературні й мистецькі джерела відіграли певну роль у розвитку національної народнопісенної лірики, збагативши пісенний фонд і чорноморсько-ку-

банського козацтва. У сукупності ці джерела у вигляді літературних та літературно-музичних творів, віршів, фрагментів із поем, також опосередкованих імпульсів і впливів фольклоризувалися, набувши різноманітних народних обробок, «редагувань», контамінацій, нових інтерпретаторських версій. Нами було записано 31 пісенний зразок кубанських пісень літературно-мистецького походження (16 пісень і 15 варіантів) у 22-х поселеннях 13-ти районів історичної Чорноморії. Найбільша кількість творів (15) функціонує у південній, південно-східній та південно-західній частинах Краснодарського краю (чотири райони, вісім поселень), найменша (3) – в східній частині (один район, дві станиці); у центральній частині (п'ять районів, шість станиць) записано 9 пісенних зразків і на півночі краю (включаючи північний схід і північний захід) – 4. Отже, можна стверджувати, що найбільшу роль у збереженні і поширенні українських літературних імпульсів у народнопісенній ліриці чорноморсько-кубанського козацтва відіграла уся південна частина території старокозацької Чорноморії, зокрема поселення сучасних Полтавського, Темрюкського та Дінського районів.

Літературними джерелами пісень є поетичні й подекуди музично-поетичні твори Марусі Чурай, С. Климовського, Г. Сковороди, невідомого автора, І. Котляревського, Є. Гребінки, С. Гулака-Артемовського, Л. Глібова, С. Руданського, М. Кропивницького, А. Шашкевича, Т. Шевченка. Ліричний діапазон поетичних текстів досить розгалужений – від любовно-побутової лірики до соціально-політичної та філософської. Найбільшою кількістю представлено твори любовно-ліричного змісту, в яких оспівуються теми прощання (**«Їхав козак за Дунай»**, **«Ой стоїть явір ой над водою»**), чекання (**«Чорна хмара з-під діброви»**), втрати коханого (**«Ой у саду на вишеньці»**, **«Ой, мамо, не можна»**, **«Ой ти, Грицю»**), зради (**«Сонце низенько»**, **«Кохайтеся, чорноброві»**). Соціально-лірична тематика пов'язана з козацькою недолею (**«Віють вітри, ой віють буйні»**, **«Там, де Ятрань крутий в'ється»**), селянською працею і побутом (**«Гей, бики, чого ви стали?»**, **«Садок вишневий коло хати»**), філософською споглядальністю (**«Стоїть гора високая»**).

Із віршових структур поетичних текстів найчастіше вживаною є структура шевченківського вірша (446), вона зустрічається в 19-ти пісенних зразках (приміром, у піснях **«Ой стоїть явір»**, **«Віють вітри...»**, **«Стоїть гора високая»**, **«Кохайтеся, чорноброві»**, **«Летить галка через балку»**). Похідну від цієї віршову структуру (447) мають пісня **«Там, де Ятрань крутий в'ється»**, а також (поряд зі структурою (446)) – окремі куплети пісні **«Ой у саду на вишеньці»**. Що стосується обох варіантів останньої пісні, то її парні строфи мають, відповідно, чотиристопну ізосилабічну [(4444)2(44)] і гетерометричну [(4444)(446)(447)] структурованість. Складне структурування, нехарактерне для шевченківської поезії, має п'ятирядкова побудова строфи поетичного тексту пісні **«Садок вишневий...»**: (98)(89(8)(89)(8). Тексти інших пісень базуються на двостопному віршуванні з ізосилабічною структурою рядка: (66) – **«Ой ти, Грицю»**, (55) – **«Сонце низенько»**, **«Ой мамо, не можна»**; дво-, три- й чотиристопне віршування з нестійкою структурованістю рядків – в піснях **«Їхав козак за Дунай»** [(77)(445)], **«Чорна хмара з-під дібровн»** [(447)(3443] і **«Гей, бики, чого ви стали?»** [(3553)(4553)].

Із віршових форм трирядкова (з повторенням другого рядка) є у більшості пісень (наприклад, **«Ой ти, Грицю»**, **«Віють вітри...»**, **«Кохайтеся, чорноброві»**). Єдиним твором, в якому другий рядок не повторюється (віршова форма АБ), є **«Чорна хмара з-під діброви»**. Формальну трирядковість строфи можна пояснити вимогами кубанської пісенної традиції, за якою другий рядок, зазвичай, повторюється в точному (частіше) або варіативному вигляді. Зразком з однорядковою віршовою формою є должанський варіант

пісні **«Стоїть гора високая»**. Із рідкісних віршових форм вирізняються: чотирирядкова наскрізна (АБВГ) пісні **«Ой мамо, не можна»**, три-, п'ятирядкова (АБВБВ) пісні **«Садок вишневий...»**, чотирирядкові форми повторного типу кісляківського (АБАБ) й іркліївського ($АБВБ_1$) варіантів пісні **«Їхав козак...»**, а також комбінована наскрізна дворядкова (в парних куплетах) і трирядкова (в непарних куплетах) форми пісні **«Ой у саду на вишеньці»**. Віршова форма деяких пісень розширюється через вживання ампліфікованих доповнень, строфічної анафори (наприклад, усі варіанти пісні **«Віють вітри...»**, обидва зразки пісні **«Ой летіла галка»**).

Музичні форми 21-го пісенного зразка відповідають віршовій формі. Це пісні (та їх варіанти) з музичною трирядковою формою (АВВ) або ($АВВ_1$), а також пісня **«Стоїть гора високая»** з однорядковою формою (А) та дворядкова пісня **«Чорна хмара...»**. У десяти випадках музична форма розбудована незалежно від віршової форми. Це трирядкові пісні **«Ой ти, Грицю»**, **«Їхав козак...»**, **«Стоїть явір...»**, **«Летить галка...»** (новотитарівський варіант) з музичною формою, побудованою за принципом варіативного, точного або трансформованого повторення одного мелопоспівкового матеріалу. Дінський варіант пісні **«Ой у саду на вишеньці»** має комбіновану форму: дворядкову (АВ) в непарних куплетах і трирядкову (АВВ) в парних, а старомишастівський варіант цієї самої пісні – чотирирядкову, подібну до двочастинної репризної з синтезованою кодою [($АА_1$)($ВА_2$)coda]. На засадах чотирирядковості розбудовується музична форма пісні **«Ой мамо, не можна»**, в якій у трансформованому вигляді двічі повторюється другий рядок: ($АВВ_{тр}В_{тр1}$); три-, п'ятирядкову побудову (з ознаками репризності) має пісня **«Садок вишневий...»**. На цих останніх пісенних зразках можна переконатися в тому, що на творах з нетиповими для кубанської фольклорнопісенної традиції принципами розвитку позначився вплив закономірностей формотворення, характерний для професійної музичної творчості, зокрема для українських солоспівів XIX ст. Розвиток поспівкового матеріалу здійснюється переважно засобами розгортання мелопоспівок продовженого розвитку, рідше – похідного контрасту.

Ладовий розгляд пісень показав, що більшість зразків базується на мажоро-мінорних квінтакордіах, гармонічних триголосих зворотах, варіабельності сьомого ступеня, тимчасовій паралельній змінності устоїв, широкоамбітусних звукорядах, стрічково-терцієвих вторах функціонального спрямування. Сліди архаїки виявляються рідше і характеризуються вузькоамбітусними звукорядами мелодичної лінії (особливо в «ході»), а також повною діатонікою та квартовою зміною опорних тонів. Баланс між піснями мінорного і мажорного нахилів визначається, як і у значній більшості жанрових пісенних циклів кубанського фольклору, перевагою нахилу мінорного. Так, із 31-ї пісні, що належить до фольклоризованих творів літературно-мистецького походження, лише три мають мажорний ладовий нахил: **«Сонце низенько»**, таманський варіант пісні **«Там, де явір крутий в'ється»**, должанський варіант пісні **«Стоїть гора високая»**; п'ять творів мають модуляційну паралельну мажоро-мінорну змінність (**«Ой ти, Грицю»**, **«Їхав козак...»**, **«Ой стоїть явер...»** із ст. Голубицька, **«Чорна хмара з-під діброви»**). 23 пісні звучать в мінорі, при цьому дві з них (дінський варіант пісні **«Ой у саду на вишеньці»** та **«Нащо мені карі очі?»**) мають централізовані ладові звукоряди (без ладових змін), 18 – двоярусне інтонування з тимчасовою паралельною (більшість творів) та квартовою (п'ять зразків) змінністю ладових устоїв. Пісенних творів з тимчасовим триярусним інтонуванням (в системі міноро-мажорних ладових змін) маємо лише три: **«Віють вітри...»** (ст. Полтавська), **«Ой у саду на вишеньці»** (ст Старомишастівська), **«Ой летіла галка...»** (ст. Голубицька).

Музична фактура пісень вирізняється значною різноманітністю. Окрім трьох монодичних зразків, що демонструють одноосібний жіночий спів – **«Ой дують вітри...»** (ст. Старокорсунська), **«Кохайтеся, чорноброві»** (ст. Батуринська), **«Летить галка через балку»** (ст. Новотитарівська), – усі інші пісенні зразки належать до багатоголосого виконання: мішаного з наскрізним двоголосим викладом (**«Ой ти, Грицю, Грицю»**, **«Нащо мені карі очі?»**); мішаного з наскрізним двоголосим стрічковим і триголосим акордово-гармонічним викладом (**«Садок вишневий...»**); мішаного двоголосого (інколи – з моментами триголосся) з монодичним зачином (дев'ять зразків); мішаного двоголосого (дінський варіант пісні **«Ой у саду на вишеньці»**), акордово-гармонічного триголосого (**«Свиснув козак на коня»**) або дво-, триголосого з монодичним імпульсом в зачині (**«Їхав козак за Дунай»**, старомишастівський варіант пісні **«Ой у саду на вишеньці»**); мішаного двоголосого (сім зразків, серед яких пісні **«Чорна хмара з-під діброви»**, **«Там, де Ятрань крутий в'ється»**, **«Ой летіла галка...»**) та дво-, триголосого (п'ять зразків, зокрема **«Заповіт»**, **«Гей, бики...»**), що починається з другої половини зачину.

За мелодичною стилістикою твори даного жанру є фольклоризованими піснями романсового складу кількох різновидів. До елегійно-кантиленного мелостилю належить більшість пісень, серед яких такі перлини, як **«Ой стоїть явір...»**, **«Ой віють вітри...»**, **«Ой у саду на вишеньці»**, **«Садок вишневий...»** (усього 18 зразків). У піснях цього стилю переважають риси літературно-мистецького складу, фольклоризовані згідно з вимогами народної традиції в її локальному розгалуженні. У кантиленно-протяжливих піснях (**«Там, де Ятрань...»**, **«Ой летіла галка...»**, **«Заповіт»**) особливо яскраво виявляється взаємодія фольклорних і літературних традицій, майже суцільний союз вірша і слова, в якому авторський поетичний текст підпорядковується закономірностям усного мелоінтонування. У старолеушківському і батуринському варіантах пісні **«Кохайтеся, чорноброві»**, у творах **«Сонце низенько»** і **«Гей, бики...»** мелодизований речитатив надає помітнішого виявлення рис народнопісенної лірики, а в пісні **«Ой мамо, не можна»** пісенно-романсовий стиль зачину змінюється в «ході» на псаломно-романсовий речитативно-кантиленного інтонування. Автономне місце серед інших займають твори лірико-пісенного з елементами танцювальності (**«Ой ти, Грицю»**) та моторно-танцювального (**«Їхав козак за Дунай»** і **«Свиснув козак на коня»**) стилів. Музичний ритм цих останніх трьох, а також пісень **«Сонце низенько»** і **«Нащо мені карі очі?»**, є акцентно-динамічним, усіх інших – мірним (часокількісним) з наявністю членування музичного викладу стійкими (частіше) і «розмитими» цезурами, які, зазвичай, збігаються із закінченнями музичних рядків.

Каденційні звороти в піснях є типовими і поділяються на: низхідні поступові від п'ятого (четвертого, третього) ступеня до першого (наприклад, новотитарівський варіант пісні **«Летить галка...»**, **«Ой у саду на вишеньці»**, дінський варіант пісні **«Віють вітри...»**, іванівський – **«Стоїть гора високая»**), від другого ступеня до першого (приміром, **«Нащо мені карі очі»**, таманський зразок пісні **«Там, де Ятрань...»**); висхідні стрибкові від четвертого ступеня до першого (зокрема отаманська пісня **«Ой стоїть явір...»**, березанський, старокорсунський і полтавський варіанти пісні **«Віють вітри...»**) або від п'ятого до першого чи третього (coda пісні **«Ой у саду на вишеньці»**, **«Заповіт»**).

Визначення мелотипів і їх якісних характеристик показало, що вісім пісень записано в локальних варіантах, в яких виявляються діалектні особливості музичного мислення окремих виконавиць (Дем'яненко О. Я. із ст. Старокорсунська – варіант пісні **«Ой дують вітри...»**; Костенко Є. М. із ст. Батуринська – самостійний мелотип чотириваріантної пісні **«Кохайтеся, чорноброві»**; Воропай Є. Є. із ст. Новотитарівська – транформований варі-

ант пісні **«Летить галка...»**), жіночих дуетів (ст. Должанська і Старолеушківська), жіночих тріо (ст. Батуринська і Голубицька) та фольклорних гуртів малого (ст. Тамань, Отаманська) й великого (ст. Кисляківська, Іркліївська, Березанська, Медведівська, Дінська, Полтавська, Челбаська) складів.

5.7. Аграрно-трудові (сезонні) пісні

Як відмічав у середині XIX ст. І. Попка, ґрунти чорноморської землі складаються із суцільного чорнозему – сильного і грубого на степовому просторі і легкого, розбавленого піском, на Таманському півострові. Порівнюючи ґрунти степової і таманської частин краю, він констатував: «таманська земля дуже плодюча, і плодючість її має більш сталу вдачу і надійність, ніж плодючість лімфатичного ґрунту «на річках», як називають козаки степову Чорноморію» [490, с. 24]. Далі історик пише, що за умов добрих весняних дощів і під впливом літніх західних та південних вітрів на землях Чорноморії з успіхом ростуть усі види пшениці, овочів, олійних і прядильних рослин. Що ж стосується хліборобної сили, то в степовій полосі вона, за характеристикою І. Попки, «що солом'яний вогонь дає багатий плід рік-другий, а там і випариться на тривалий час, і захляла нива гонить самий бур'ян» [там само], тоді як пшениця, що виростає на Тамані, «вирізняється жовтим, янтарним кольором і здатністю зберігатися довго в коморах і мандрувати далеко на кораблях» [там само, с. 24–25]. Справедливість такої характеристики степових і таманських (вулканічного походження) земель Чорноморії підтвердив через 50 років Ф. Щербина, зауваживши: «...у наш час (10-ті роки XX ст. – *Н. С.-Я.*) скрізь культивується хліб. Спрямування господарської діяльності набуло однобічного характеру. В степу все перетворюється у зерно. Надмірне розорювання починає виснажувати землю, і поруч із золотистими хлібами все більше починає розвиватися бур'ян, який заглушає все» [754, с. 93].

Оскільки Чорноморія виявилася виключно сприятливим регіоном для занять осілим землеробством, і козак, зрозумівши це, швидко «...здружився з плугом» і знайшов у ньому «тверду опору своєму існуванню» [490, с. 51], незаперечним можна вважати факт функціонування серед перших поколінь чорноморців календарно-обрядових пісень, пов'язаних з аграрно-трудовим виробництвом. Але, як показали наші фольклорні експедиції в поселеннях історичного «чорноморського» походження і як свідчать народнопісенні збірники кубанських фольклористів (зокрема Я. Бігдая), на Кубані не зберігся суто обрядовий аграрно-календарний пісенний фольклор, представлений обрядовими діями зажинання першого снопа, завивання *«бороди»*, вручання вінка господареві та відповідними величальними піснями. І все ж, дотепер тут активно функціонує чимало необрядових землеробських пісень, які умовно можна назвати аграрно-трудовими (сезонними), оскільки їх віршові тексти безпосередньо або опосередковано пов'язані з оранням землі, посівом, косовицею, жнивами та обробкою всього, що росте і дозріває на полях.

Постає питання: чому на кубанській землі, де понад 200 років тому перші переселенці-запорожці почали свої творчі дії, вважаючи цю землю своєю щедрою годувальницею, швидко зникли землеробська обрядовість і пов'язані з нею пісні, що виникли в Україні за найдавніших часів переходу до осілого землеробства і в тематиці яких досі зберігаються залишки язичницьких уявлень? Відповідь на це питання частково знаходимо у Ф. Щербини, у розділі XXXVII («Влияние общих исторических условий на казацкий быт») другого тому «Истории кубанского казацкого войска», де він пише про особливості козачого побуту в умовах воєнного життя і визначальну роль у ньому жінки-козачки. Продовжуючи думку вченого, підкреслимо, що жінка-козачка була хранителькою не тільки сімейного

вогнища, а й пісенного фонду українців-переселенців. Що ж стосується обрядових пісень календарно-аграрного циклу, то їх, очевидно, жінки не могли довго тримати в пам'яті поза проведенням обрядових дій, тому пісні триетапного жнивного обряду (зажинки, жнива, обжинки), тісно пов'язані з сільськогосподарським виробництвом, не змогли ані пристосуватися до суворих умов воєнного життя, ані законсервуватися у повному своєму обсязі в пам'яті окремих виконавиць.

Отже, спеціальних жнивних обрядових пісень на Кубані не збереглося (і це є характерним для всього південного регіону Росії), оскільки найдавніші, реліктові фольклорні зразки були втрачені разом з обрядовими діями, що їх супроводжували. Але й нині на території колишньої Чорноморії функціонують **необрядові аграрно-трудові пісні** баладного і родинно-побутового стилів, сюжетно прив'язані до польових робіт, а також пісні різного жанрового і тематичного змісту, що окремими текстовими деталями близькі до аграрних. Необрядові аграрні належать до пісень більш давнього походження, ніж близькі до них; функціонування і тих, й інших було зумовлено періодом, що почався після закінчення у 1864 р. Кавказької війни, коли, за словами історика, «...настала інша пора, на зміну з'явилися інші життєві умови» [758, с. 245]. «І – дивна справа, – продовжує далі Ф. Щербина, – козак, не переставши бути козаком, зробився зразковим господарем, начебто між мечем і плугом для нього не існувало жодної різниці» [там само].

Дуже важливий висновок кубанського історика наводить на думку про те, що зміцнювання землеробського господарства, зумовлене суттєвими змінами в економічному житті Чорноморії, супроводжувалося відновленням духовних сил козака, в якого, як констатував Ф. Щербина, «однаково інтенсивно виявився розвиток розумових і взагалі культурних потреб» [758, с. 249]. Цей висновок підтверджує такий факт: через чотири роки після закінчення війни кількість відкритих у станицях шкіл досягла 100, а коли врахувати також приватні домашні козацькі школи, що діяли в різних поселеннях, та початкові форми навчання, які впроваджувалися серед козаків строєвої служби, то незаперечною можна вважати загальнопоширену в другій половині XIX ст. думку про Кубанську область як найосвіченіший регіон Росії.

Розповсюдженню необрядових аграрно-трудових і близьких до них пісень – і тих, що від пасивних форм функціонування переходили до активних, і новоутворених – сприяло чимало факторів соціально-економічного характеру. Це загострення боротьби між відокремленими хуторами і станицями з громадсько-земельною власністю (з перемогою останніх), обмежені порядки землекористування, впровадження техніки і пов'язане з цим розширення землеробської продуктивної праці. Поширення форм колективної праці супроводжувалось утвердженням гуртового жіночого співу, пристосованого до умов польових робіт (пісні орні, посівні, сапні, косовицькі, жнивні) або нетривалої перерви-відпочинку (пісні вільного сюжетного змісту і жанрового спрямування).

Умовно поділивши цикл землеробських пісень на аграрні і близькі до них, звернімося до пісенного фонду, зібраного нами в 26-ти поселеннях колишньої Чорноморії і представленого 32-а транскрибованими фольклорними зразками. Аграрна «орна» пісня родинно-побутового, з елементами жарту, змісту **«Як піду я понад лугом»** записана в п'яти поселеннях. При спільних віршовій структурі, віршовій формі та мелодичній структурованості кожний з пісенних варіантів має свої мелодико-ритмічні і ладові характеристики, що відрізняє один варіант від іншого на рівнях близької чи далекої спорідненості. З порівняльного розгляду ладових структур виявляється, що варіанти станиць Медведівська і Калінінська мають однотипову ладову змінність – великосекундову мінoро-мажорну, яка відбувається у других рядках, утворюючи таку структурну послідовність в умовах трирядкової

мелострофи: мінорний пентахорд з основним тоном *g* (перший-третій рядки), мажорний тетрахорд (трихорд) з основним тоном *f* (другий рядок). Ефект великосекундової ладової зміни устоїв і пов'язана з ним варіабельність третього ступеня (медведівський варіант) свідчать про старовинність наспіву; при цьому є підстави вважати найдавнішим калінінський варіант, оскільки манера архаїчного інтонування виявляється в ньому через гетерофонічну двоголосу фактуру, тоді як у медведівському варіанті ладове зміщення устою здійснюється гармонічними засобами (мажорний квінтакорд п'ятого ступеня і неповний домінантовий септакорд), що вказує на вплив пізнього за часом мажоро-мінорного акордово-гармонічного багатоголосся.

На ладовому рівні спорідненими є варіанти пісні із ст. Старовеличківська і х. Жовті Копани. В їх наспівах (перший варіант – мінорний, другий – мажорний) є ознаки двоярусного, навколо четвертого і першого ступенів, інтонування, що є ознакою реліктової плагальності. Але лише на ладозмінному рівні виявляється спорідненість обох варіантів. В мелодичному і фактурному відношеннях (перший варіант монодичний і вузькоамбітусний, другий – двоголосий підголосково-поліфонічний), а також з боку ладового нахилу (перший зразок мінорний, другий – мажорний) та характеру звучання обидва наспіви мають незначні ознаки споріднення.

Пісенний варіант із ст. Голубицька – найбільш індивідуалізований, що виявляється на мелодичному, ритмічному, фактурному (поліфонічне двоголосся з елементами секст- і квінтакордового сполучення голосів) та ладовому рівнях. У музичному тексті пісні спостерігається мажоро-мінорна паралельна ладова змінність, властива для епохи акордово-гармонічного мислення; сліди ж нашарування віддаленішої доби знаходяться в зачині з його ознаками реліктової плагальності. З мистецького боку найяскравішими є пісенні варіанти з х. Жовті Копани (три сестри: Пидик Н. Г., Толстик Т. Г., Старченко К. Г.) і ст. Голубицька (Мігель М. Т., Солодка Т. І.). Належність пісні до аграрно-трудової «орної» групи підтверджується змістом поетичного тексту з двома діючими особами: чоловіком, який плугом (з волами) оре поле, і жінкою, яка принесла йому їсти. Діалог, що відбувається між ними після обіду, виявляє неприховане нерозуміння одне одного (з намаганням жінки звести ситуацію до жарту – в жовтокопанському варіанті).

Аграрно-трудова «посівна» пісня баладного стилю **«Ой за гори, гори та й буйний вітер віє»** записана в шести варіантах. У її сюжеті акцент зроблено на дії добрих фантастичних сил, що допомагають бідній удові засіяти поле, а пшениці – у швидкій послідовності зрости, дозріти і стати в снопи. У двох варіантах (ст. Старомишастівська, Іркліївська) поетичні тексти є розгорнутішими (у другій половині тексту – діалог матері з дітьми). Усі варіанти пісні, окрім іркліївського, мають спільні модель віршової структури (66), наскрізну віршову форму (аб)(вг)2, ладове структурування у вигляді мажорного октахорду з ознаками реліктової плагальності в зачині, акордово-гармонічну дво-, триголосу фактуру, музичну форму (АВВ) та один мелотип близького споріднення. Іркліївський, мінорний варіант має віддалену спорідненість з узагальненим мелотипом (особливо в зачині), але у зв'язку зі значною ліризацією пісня набуває суттєвих мелодичних змін, прозорішою стає підголосково-поліфонічна фактура.

Чотири варіанти «посівної» аграрно-трудової пісні баладного стилю **«Усі гори зеленіють»** належать до одного мелотипу різної спорідненості: МТА – ст. Отаманська, $МТА_1$ – с. Приморське, $МТА_2$ – с. Шабельське $МТА_3$ – ст. Калінінська. Зміст поетичного тексту пісні складається з трьох епізодів: розповідь про бідну вдову, що, *«слізоньками примочаючи»*, жито сіє; її розмова з братом, якого вона просить взяти з дітьми на зиму до себе; відвідування дітьми могили батька, біля якої вони розповідають про те, як їм *«гірко жити*

коло роду». Пароксизм зворушливих почуттів, якими наповнений текст пісні, повною мірою відбивається на мелодиці, що хвилює своєю щемливою елегійністю. В усіх варіантах однотипними є модель віршової структури (44), підголосково-поліфонічна двоголоса фактура (в отаманському творі – з елементами триголосся) та ладові структури (мінорний октахорд, в отаманському варіанті доповнений паралельною міноро-мажорною ладовою змінністю), музична форма (АВВ) (в шабельському зразку розширена до чотирьох рядків – (АВВВ)). До іншого мелотипу належить пісенний варіант із ст. Калінінська, який має такі аналітичні показники: модель віршової структури (446), наскрізна музична форма (AA_1A_2), натуральномінорний октахорд, монодичний спів (Каракай Г. Т., 1922 р. н.).

Дві «сапні» аграрні пісні записано в ст. Васюринська (**«А в нас польці як польці»**) і у с. Батарейка (**«Як полола дівчина лободу, лободу»**). Обидві жартівливого змісту і виконуються під час обробки поля. Перша з них являє собою рідкісний зразок «сапної» пісні, записаної від народної виконавиці Гандзюк Н. О. (1933 р. н.), яка перейняла її від своєї мами. Етномузикознавчі характеристики пісні такі: модель віршової структури (66)(55)(66), типова музична форма (ABB_1), мажорні пентахорд із субсекундою, тетрахорд із субквартою і субсекундою, квартова ладова змінність, квінтакордова домінантова основа мелодії. Невибаглива пісенька **«Як полола дівчина лободу, лободу»** у перших трьох куплетах базується на шестиразовому повторюванні остинатного двосегментного рядка, що, очевидно, зумовлено виробничими рухами, які супроводжують процес полоття. Друга частина пісні семантично не пов'язана з першою, хоча в ній також діє прийом остинатності на субпоспівковому і поспівковому рівнях. В цілому ж утворюється нехарактерна для народної пісенності музична форма, в якій поєднуються ознаки куплетності і двочастинності (ААВВ), що пояснюється вільним трактуванням такого рідкісного пісенного жанру, яким є «сапна» аграрна пісня жартівливого змісту.

Три «жнивні» баладного стилю аграрні пісні – **«Ой кропивка моя, ти жалючая»** (ст. Брюховецька), **«Була в Галі нерідная мати»** (ст. Батуринська), **«Як поїхав милий на службу служити»** (ст. Вареникiвська) – мають розгорнутий фантастичний сюжет, в основі якого лежить народне повір'я про лиху свекруху, що послала молоду невістку у святу неділю в поле жито жати, з трагічними наслідками цієї події – втратою жінкою своєї дитини, котру згубили три вовки (три ворони, три соколи). Усі варіанти пісні належать до різних мелотипів. Брюховецький варіант має найменш деталізований сюжет і тому сприймається як епіко-драматична балада, текст якої поєднаний зі світлою широкоамбітусною мелодією (ладова структура – міксолідійський звукоряд), що разом з підголоском створює підголосково-поліфонічну фактуру. Лаконічна дворядкова музична форма (АВ), ізосилабічна структура 12-складового рядка (66), наскрізна віршова форма – усе це сприяє створенню цільного музично-поетичного враження.

«Була в Галі нерідная мати» – батуринська пісня, записана від народої виконавиці Кравцової М. П. (1927 р. н.), багатьма своїми ознаками відрізняється від брюховецького варіанту. Її музично-поетичні позиції є такими: віршова структура гетеросилабічних рядків (46)(56); віршова форма (аб)2, що утворює в межах строфи конкатенацію; музична форма (АВ); ладова структурованість – мажорний тетрахорд з наступним квартовим зміщенням ладових устоїв, зміною нахилу ладу на мінорний і продовженням викладу мелодії в мінорному пентахорді (реліктова плагальність). Слід додати, що поетичний текст пісні, складений з 18-ти куплетів, переповнений деталями і має тенденцію до поступової драматизації викладу, який в останньому куплеті закінчується «кульмінаційною» інформацією про те, що Галя *«загнала ножік в серце»*. Таку саму розв'язку має і третій варіант пісні – **«Як поїхав милий на службу служити»**. І хоча його поетичний текст має індивідуалізо-

про те, що Галя *«загнала ножік в серце»*. Таку саму розв'язку має і третій варіант пісні – **«Як поїхав милий на службу служити»**. І хоча його поетичний текст має індивідуалізований виклад, сюжетна канва залишається такою, як у попередньому варіанті. Ефект конкатенації відбувається тут на рівні кожного куплету, утворюючи трирядкову віршову форму (аб)(вг)2 (віршова структура (66)(65)2). Архаїчна мелодія пісні, мелодична структура якої (аа)(вс)2 «вміщується» в незмінний вузькоамбітусний мінорний пентахордовий звукоряд, також незмінна терцієва втора, що її супроводжує, та повторність на рівнях першої мелопоспівки і другого рядка (музична форма АВВ), настирливий повтор звука п'ятого ступеня (16 разів протягом одного куплету!) – усі ці остинатного типу музичні компоненти пісні сприяють створенню відповідних образів, настрою, картин, якими переповнений баладний сюжет, що вражає своєю натуралістичною жорстокістю.

На відміну від аграрних пісень, що розглядалися, пісні вільного викладу, близькі до аграрних, мають акцентно-динамічну ритміку, однотиповий ритмічний малюнок, малорозвинену гетерофонічну або гомофонно-гармонічну фактуру, прості музичний і поетичний тексти. Відповідно до жанрового типу, віршової структурованості і текстового змісту ці пісні сприймаються як пристосовані до співу під час польових робіт або відпочинку. Родинно-побутова «орна» пісня **«Оре Семен, оре»** записана в чотирьох варіантах; з них три (ст. Дінська, Березанська – від двох різних гуртів) мають один мелотип близької спорідненості, а варіант із с. Шабельське – інший. Одноваріантні зразки об'єднують віршова структура (66)(446)2 і віршова форма (наскрізна), мелодична структура (аа)(вс)2 і музична форма (АВВ), мажорний гексахорд із заповненою субквартою та фактура (акордово-гармонічне дво-, триголосся), а також спільний сюжетний зміст (Семен, який виорав поле, не дочекавшись жінки з обідом, прийшов додому і з розмови з дітьми дізнався, що мати збирається їх покинути) і мелодико-ритмічна ідентичність (з деякими варіативними відхиленнями). Іншим мелотипом представлений варіант **«Як поїхав Семен у поле орати»** (с. Шабельське), який, базуючись на подібних віршових і формотворчих структурах, відособлюється кантиленним характером мелодичного розвитку (на відміну від речитативної декламаційності попередніх варіантів), широкоамбітусним мажорним октахордовим звукорядом та підголосково-поліфонічною двоголосою фактурою.

Жартівлива «орна» пісня танцювального характеру **«Там як виорав»** (ст. Старотитарівська) сформована у мелодичну будову секвенційного типу, з мажоро-мінорною паралельною зміною опорних ладових тонів та гетерофонічною двоголосою фактурою (з перевагою терцієвих втор), що свідчить про її пізнє походження. Очевидно, ця пісня залюбки виконується під час відпочинку між польовими роботами. Варіантом близької до неї спорідненості є «посівна» пісня **«Ой як посієм ой да конопель»** (ст. Переяславська), з чого можна зробити висновок щодо умовності жанрового визначення «орної» і «посівної» пісень на один сюжет. Переяславський варіант відособлюється від старотитарівського тим, що в ньому відсутній перший куплет «орного» змісту, і починається він «посівним» текстом, який відповідає другому куплету старотитарівського варіанту, після котрого обидва варіанти стають аналогічними.

Умовно «посівною» можна назвати родинно-побутову пісню **«Як посєю ячмінь-жито»** (ст. Брюховецька), яка приваблює розлогою кантиленною мелодією, що розгортається в умовах паралельної мажоро-мінорної ладової змінності і поєднується з підголоском поліфонічного типу. «Жнивну» тематику мають танцювально-жартівливі пісні **«Ой підемо, жінко, в поле жито жати»** (ст. Стародерев'янківська) та **«У неділю п'ю, п'ю»** (ст. Кисляківська). Перша пісня, поетичний текст якої розкривається в діалогічній формі, має змінну фактуру (монодичну і гетерофонічну двоголосу), 12-складову віршову струк-

ром мелодичного руху вирізняється друга пісня, текст якої викладається від імені «превеселої» жінки, що в неділю п'є, в понеділок спить, у вівторок *«снопів сорок пшениченьки жне»*, у четвер молотить, в суботу міряє, а в неділю продає і гуляє з хлопцями, славлячи Господа, *«що до діла довела»*. Послідовність одного ізосилабічного рядка (66) у побудові віршової строфи, наскрізні віршова форма і мелопоспівкова послідовність, трирядкова музична форма (АВВ), мажорний гексахорд із субквартою, в межах якого звучить моторна, інструментально-танцювального характеру мелодія, – такими позиціями визначається музично-поетичний виклад цієї «жнивної» пісні, яка створена на текст не дуже високого морального рівня і яку можна віднести до кубанської «сміхової» культури.

Ще одна «жнивна» пісня – **«Ой у полі нивка»** (ст. Іркліївська), маючи ту саму будову віршової строфи, віршової і музичної форм, як і попередня пісня, відрізняється від неї ліричним характером мелодичного руху, ладовою структурою (мінорний пентахорд із субквартою), монодичною фактурою (записана від народної співачки Господинько М. Л., 1926 р. н.).

Умовно «косовицькою» названа родинно-побутова пісня **«Бросай, Петро, жінку, а я чоловіка»**, записана у двох варіантах (ст. Камишевацька і Тамань). Обидва зразки мають один мелотип близької спорідненості, віршову й музичну характеристики, подібні до «орної» пісні «Оре Семен, оре» (до того ж, починаючи з четвертого куплету, в обох піснях збігаються віршові тексти).

Висновки. Розгляд 32-х пісень аграрно-трудового циклу, що в наші дні функціонують в поселеннях колишньої Чорноморії, виявив 21 мелотип і підтвердив думку про активне життя фольклорних традицій серед сільських трудівників Кубані, які охоче співають «орні», «посівні», «сапні», «жнивні» та «косовицькі» пісні різножанрового спрямування за певних обставин своєї життєдіяльності і відпочинку.

У підрозділі обґрунтовується причина, з якої на Кубані, як і в усьому південному регіоні Росії, не збереглися реліктові аграрно-календарні зразки українського пісенного фольклору, втрачені в умовах воєнного стану, разом з обрядовими діями, пов'язаними з сільськогосподарським виробництвом. Необрядові аграрно-трудові (сезонні) пісні умовно поділено на ті, що сюжетно прив'язані до польових робіт («орна» **«Як піду я понад лугом»**, «посівні» **«Ой за гори, гори та й буйний вітер віє»** та **«Усі гори зеленіють»**, «сапна» **«А в нас польці як польці»**, «жнивні» **«Ой кропивка моя»** і **«Була в Галі нерідная мати»**), і на пісні вільного викладу й різного жанрово-тематичного змісту, близькі до аграрно-трудових окремими деталями поетичних текстів («орна» **«Оре Семен, оре»**, «жнивна» **«У неділю п'ю»**). Етномузикознавчі характеристики аграрно-трудових пісень обох груп подібні до характеристик ліричних пісень баладного, родинно-побутового та жартівливого жанрово-стильового спрямування. Індивідуалізовані ознаки виявляються саме на жанровому рівні, чим зумовлена більша архаїчність (передусім ладова, фактурна й ритмічна) пісень, наближених до баладного стилю (**«Ой за гори, гори та буйний вітер віє»**, **«Ой кропивка моя»**). Простішими музично-поетичними текстами (з незмінною ладовою структурованістю, переважно акордово-гармонічною фактурою, акцентно-динамічною ритмікою) відзначені пісні, пристосовані до співу під час польових робіт або тимчасового відпочинку, що пояснюється близькістю їхньої тематики до пісень родинно-побутових та моторних танцювально-жартівливих.

5.8. Висновки

Розділ, присвячений розгляду пісенної лірики (421 твір) українців чорноморських поселень, складається із семи підрозділів, в яких диференційовано висвітлюється великий пласт пісенного фольклору, що активно функціонує серед сучасних мешканців Кубані. Цей пласт включає ліричні пісні усіх жанрово-тематичних груп українсько-кубанської народної рефлексійної лірики, в яких надчутлива ліризація різних настрів і побутових подій пов'язана з життям кубанського козацтва у минулому (5.1., 117 пісень), тематикою щасливого і нещасливого кохання (5.2., 52 пісні), оспівуванням випадків з особистого й родинного життя (5.3., 73 пісні), зокрема в стилі народних ліро-епічних балад (5.4., 33 пісні) або з позицій українсько-кубанської «сміхової» культури (5.5., 83 пісні), також з необрядовою землеробсько-сезонною тематикою (5.7., 32 пісні) та розвитком народної пісенності під впливом української літературної поезії і музики (5.6., 31 пісня).

У тематиці ліричних пісень усіх жанрів оспівуються взаємне й нещасливе кохання, розлука, зрада, причарування, козацька і жіноча недоля, життєво-філософські роздуми соціального і політичного спрямування, заколисування дитини, також пияцтво, дітозгубництво, самогубство, жартівливе ставлення до певних побутових подій, незвичайні побутові ситуації.

Великою розгалуженістю «ліричного» діапазону поетичних текстів зумовлена розмаїтість віршових структур (переважно з двох-, трьох ізометричних або гетерометричних рядків з ізосилабічним чи гетеросилабічним структуруванням). Для віршових текстів давнього фольклорного походження типовим є використання внутрістрофної, міжстрофної та черезстрофної конкатенації, строфічної анафори, ампліфікованих доповнень, кінцевих ненаголошених складів. Віршове формотворення визначається однорядковими, дворядковими, трирядковими (найхарактернішими), чотири- та п'ятирядковими формами з дво-, тристопною строфічною будовою неповторного, повторного, рефренового, наскрізного або синтезованого типів.

Музичні форми, різноманітність яких зазвичай залежіть від формування віршової строфіки, поділяються на такі опорні різновиди: одно-, дво-, три-, чотири- та п'ятирядкові форми із симетричною або несиметричною будовою мелострофи і послідовністю мелоспівок повторного (точного, варіативного, секвенційного, на відстані), неповторного (продовженого розвитку, мелоспівкового оновлення на рівнях похідного або зіставленого контрастів), наскрізного та комбінаторного викладів; строфоїд з ізоритмією сегментів (три колискові пісні). На утворенні музичних форм окремих пісенних зразків відбився вплив закономірностей, властивих вокальним творам класичної, зокрема української, музики (приміром, три-, п'ятирядкова, з ознаками репризності, форма пісні **«Садок вишневий коло хати»**). Музичні форми пісень з боку будови цілісних багатокуплетних композицій мають чотири різновиди: куплетні (більшість зразків), куплетні з фрагментами варіаційності, куплетно-варіаційні, мелострофоїдні.

Ладовий аналіз на класифікаційному рівні інтервально-звукорядової систематики показав, що пісні мають історичні нашарування у вигляді як реліктів архаїки (вузькоамбітусні звукоряди, епізоди ангемітоніки, діатоніка, варіабельність четвертого, шостого й сьомого ступенів, стрічкові унісонні, квартові, квінтові та октавні втори, великосекундова і квартова зміна ладових устоїв), так і впливів мажоро-мінорного акордово-гармонічного мислення (мелодичні й гармонічні контури квінтакорду та його обернень, домінантового септакорду, гармонічні триголосі звороти, паралельні мажоро-мінорні тимчасові й модуляційні зміни ладових устоїв, три-, чотириярусне мелоінтонування, широкоамбітусні зву-

коряди, стрічково-терцієві втори функціонального спрямування, акордово-гармонічна дво-, три-, чотириголоса фактура). У піснях усіх жанрових груп переважає мінорно-ладовий нахил (70 %), що пов'язано з емоційним критерієм поетичних текстів як визначальним при утворенні їх музичних еквівалентів. Ладові структури, у межах або в послідовності яких здійснюється процес розгортання мелопоспівкового матеріалу, є досить різноманітними: три-, тетра-, пента-, гексахорди (з можливими субсекундою, субтерцією, одиночною або заповненою субквартою), гептахорди (зокрема еолійський, міксолідійський, дорійський) та октахорди обох ладових нахилів, сліди ангемітоніки (дитоніки, тритоніки, тетратоніки, пентатоніки). Певна частина пісенних зразків має інтонування, що «підкоряється» єдиному централізованому устою, інша – дво-, три і, як рідкісний приклад, чотириярусне інтонування з тимчасовою або каденційною модуляційною зміною ладових устоїв.

Мелодика аналізованих творів відповідає лірико-пісенному стилю у таких його різновидах, як кантиленний (протяжливий, елегійний, пісенно-романсовий, мелізматичний), речитативно-кантиленний, кантиленно-речитативний, псалмодично-речитативний, речитативно-декламаційний, пісенно-танцювальний, моторно-танцювальний, синтезовано-змінний, і має спільний ліричний модус мелоінтонування та контури лініарного руху, індивідуалізовані на локальному та виконавському (зокрема одноосібному) рівнях.

Каденційні мелопоспівки-кінцівки поділяються, принаймні, на чотири типи, кожний з яких має свою інтонаційно-мелодичну характерність, а саме:

1) висхідний квартовий стрибок в устій (октавний, враховуючи другий голос), який в окремих зразках заповнюється прохідними звуками;
2) висхідний квінтовий стрибок в кінцівку (октавну), інколи із додатковими тонами п'ятого і другого (в октаву) ступенів;
3) низхідний рух від п'ятого, четвертого або третього ступенів в опорний устій (унісонний, октавний, гармонічно-терцієвий);
4) низхідний великосекундовий рух в кінцевий устій (октавний), зокрема включаючи допоміжний тон сьомого ступеня (натурального або, в мінорі, високого).

Найхарактернішим для пісень ліричних жанрів є мірний часокількісний ритм з членуванням мелопоспівкового викладу стійкими міжрядковими (іноді міжпоспівковими) цезурами на звуках довгих ритмічних тривалостей (у стародавніх піснях), а також «розмитими» цезурами (в піснях більш пізнього походження). Нецезурований, наскрізний тип викладу характерний для окремих пісенних зразків, у тому числі тих, що базуються на мелодиці, наближеній до характеру козачково-гопакових і хороводних танців та фольклоризованого пісенно-романсового стилю, і організованій акцентно-динамічною ритмікою. Мелодика окремих пісень, особливо одноосібного виконання, базується на рубатній ритміці («Ой як сяду я край віконочка прясти», «Ой ти, зірочка вечірняя», «Ой летів орел понад морем»), що регламентується не повною мірою, а також на ритміці дольній з цілком нерегламентованою виконавською акцентуацією («Ой Боже мій, що я наробила?»).

Музична фактура аналізованих пісень має наступні види: монодична – 30 зразків одноосібного виконання, записаних від жінок і чоловіків 15-ти поселень, зокрема ст. Старокорсунська (7), Батуринська (4), Медведівська (3), Троїцька (2), Старонижчестебліївська (2), Новотитарівська (2), м. Тимошівськ (2); стрічкова двоголоса (з паралельними унісонами, терціями, квартами, квінтами, октавами); підголосково-поліфонічна двоголоса; дво-, триголоса акордово-гармонічна; мішана у вигляді унісонно-гетерофонічного і стрічкового, бурдонного і стрічкового, підголосково-поліфонічного і стрічкового двоголосся; мішана двоголоса підголосково-поліфонічна й стрічкова з моментами акордово-гармонічного триголосся. Багатоголосий виклад більшості пісень починається після монодичного імпуль-

су-зачину, також від другої мелопоспівки або на інших ділянках зачину; деякі пісні мають наскрізну багатоголосу фактуру.

Для пісень, записаних в різнолокальних варіантах (мелотипи близької, відносно близької, віддаленої і трансформованої спорідненості, також самостійні), характерними є не лише споріднені поетичні тексти, формотворчі, ладоструктурні та фактурні параметри, а й індивідуалізована музична мова і образність, що виокреслює кожний пісенний варіант на рівні конкретного локального чи індивідуального виконавського стилю або споріднює його з метропольним першоджерелом. Виконавцями пісень були окремі співці, жіночі і подружні дуети й тріо, малі (жіночі, чоловічі) та великі (жіночі, чоловічі, мішані) співочі гурти.

ПІСЛЯМОВА

Народнопісенна культура Кубані, зокрема її український фонд, сьогодні являє собою одну із найрепрезентативніших сфер музичного мистецтва Російської Федерації, свідченням чого є масштабна концертно-гастрольна діяльність Кубанського козачого хору. Саме за репертуаром, високопрофесійною виконавською майстерністю, динамічною видовищністю, емоційно-захопленою реакцією слухачів і глядачів оцінюють слов'янський та азіатський Світи мистецтво й життєдайний дух кубанського козацтва, а український Світ – ще й закарбований в поетичному слові і музично-поетичних інтонаціях дух своєї незламної нації. І зберігається цей дух силою українських народних пісень, цих дорогоцінних перлин національної духовності, які щедро розсипані по старокозацьких станицях, містах, селах, селищах та хуторах Краснодарського краю.

Інтуїція митця дозволила керівнику Кубанського козачого хору В. Захарченку знайти єдиний правильний підхід до формування репертуару через засвоєння традицій місцевого пісенного й танцювального фольклору, що визначило науково-художні напрями діяльності крайової державної науково-творчої установи «Кубанський козачий хор»: збирацький, транскрипційний, науково-дослідний, видавничий та концертно-сценічний. І хоча впродовж останніх трьох десятиріч у Краснодарському краї здійснюється широкомасштабна планова експедиційно-польова робота щодо збирання кубанського пісенного фольклору, він і дотепер залишається невичерпним.

Це підтвердили і наші фольклорні експедиції 90-х рр. XX ст., які аж ніяк не можна назвати такими, котрі проходили «слідами» В. Захарченка або його колег, про що свідчать як самі зібрані пісні, так і їх виконавці – жінки й чоловіки переважно старшого віку. Та й мета цих експедицій була чітко визначеною: **зібрати** українські різножанрові пісні в місцях історичного заселення українців на території колишньої Чорноморії (степової північно-західної частини сучасного Краснодарського краю); **транскрибувати** їх як автентичні художньо-історичні джерела, за сучасною українською, а не ортодоксальною кубанською методикою; **утворити** за особисто розробленою класифікаційною системою «свій» пісенно-культурний фонд, **дослідити** його з позицій українського аналітичного етномузикознавства і **виявити закономірності побутування** в іноетнічному середовищі народнопісенної культури кубанських українців як носіїв цієї культури, котрі є **субетносом українського**, а не російського **етносу**.

Ствердженням про закономірність існування на Кубані, зокрема на території історичної Чорноморії, українського субетносу і функціонування його народнопісенної культури була створена і сформульована наукова концепція, реалізації якої й присвячено дане моногра-

фічне дослідження. Згідно з поставленими завданнями були одержані конкретні наукові та практичні результати.

Виявлена узагальнена «картина» етнічної історії земель Північно-Західного Прикубання – з часів появи на них перших племенних утворень до переселення запорізько-чорноморського козацтва, яке наприкінці XVIII ст. стало останньою ланкою живого «етнічного ланцюга», формованого багатьма кочівниками, племенами, народностями, народами, що змінювали, поглинали, вбирали одні інших у просторово-часовому русі тисячоліть. Кімерійці, скіфи, меоти, боспоритяни, готи, гунни, булгари, хозари, печеніги, половці, князі-ізгої Тмутороканського князівства, татаро-монголи, генуезці-колоністи, турки, ногайці – усе це конкретні етнічні ланки історичного процесу, у формуванні якого вони брали участь, лишаючи після себе не тільки спустошення і руїни, а й сліди давніх, високих і різних культур.

Головними подіями історії «вірних» запорожців, перейменованих на чорноморців, можна вважати такі: виконання А. Головатим дипломатичної місії щодо отримання жалованої грамоти, процес переселення на Кубань перших партій козаків, зведення ними куренів на зразок запорізьких, створення першими представниками чорноморського уряду антидемократичного органу правління. Стратегічні й тактичні цілі царського уряду були скеровані на перетворення українських козаків і селян в учасників безперервних російських війн, виконавців регламентованих державних функцій (охоронної, колонізаторської, воєнно-наступальної, воєнно-будівничої), що аж ніяк не відповідало місіанській ідеї перших козаків-переселенців про утворення на Кубані мирної й справедливої християнської держави на зразок Запорізького коша.

На основі порівняння інформації з праць російських (В. Романовський, А. Лавинцов, В. Потто, М. Дубровін, М. Покровський) і кубанських (Ф. Щербина, Є. Феліцин, Й. Бентковський, Б. Трьохбратов, О. Матвєєв) істориків XIX–XX ст. зроблена спроба з'ясувати початок російсько-черкеської (Кавказької) війни; висвітлено експансіоністсько-загарбницькі цілі війни і її причини, які полягали у підкоренні гірських закубанських народностей і завоюванні їхніх земель з метою налагодження сполучення із Закавказзям; описана етнічна мапа Закубання; дана характеристика гірських народів (черкесів-адигейців), їхнього суспільного ладу, усної творчості, синкретичної релігії; розглянуто етапи бойових дій за участю чорноморців: до 1829 р. – оборонних і карально-репресивних, у 1830–1864 рр. – наступальних, скерованих на боротьбу з національно-визвольним рухом черкесів проти дій на їхній території російського воєнно-адміністративного апарату; підсумовано наслідки війни, пов'язані з включенням закубанських земель до Росії, колонізацією їх озброєним козачим населенням, самодепартацією скореного народу; наведена альтернативна інформація щодо характеру і наслідків війни адигейського просвітителя XX ст. Сефер-Бея Сіюхова.

Через вивчення історії існування українського субетносу на Кубані, зокрема на території історичної Чорноморії, проведено дослідні процедури і зроблено відповідні висновки:

1) визначено характерні ознаки українського субетносу як суперстратної групи населення і його роль у процесі відтворення в умовах природно-географічної ніші Чорноморії української етногенетичної та природно-соціальної ніш, а також створено ретроспективний хронограф життєдіяльності українських козаків на кубанській землі у вигляді датованого переліку російсько-урядових обмежувальних і репресивних заходів щодо козацького самоврядування (1797–1992 рр.);

2) створена стисла періодизація життєдіяльності чорноморсько-кубанського козацтва, в якій є періоди: мілітарний (1792–1864 рр.), мирний (1864–1905 рр.), «лихолітній» (1905–1920 рр.), радянський (1920–1991 рр.) та відроджувальний (з 1991 р.) пов'язуються з

соціально-історичними процесами, що відбувалися за участю козака як представника української нації та її історії і водночас творця нової, кубанської історії;

3) поставлена і частково вирішена проблема нації, по-перше, шляхом створення історичного «образу» козака-запорожця як творця української моделі козацтва з чітко визначеною ідеологією і світоглядною системою, по-друге, через заглиблення в процес руйнування соціального статусу запорожця після знищення його останнього коша і суттєвих втрат якісних ознак національного генотипу в умовах російсько-кубанського мілітарного буття;

4) обґрунтувано висновок щодо традиційної етнічної культури українських переселенців як **національної константи**, що під час мілітарного періоду кубансько-козацької історії виявилася найсильнішим механізмом пристосування до адаптаційно-впливових факторів, збереження генетичної пам'яті та національної свідомості, але у другому періоді (1864–1905 рр.) почала втрачати ознаки домінантного покажчика двовекторної системи інтеграційних зв'язків через посилення (внаслідок демографічної політики російського уряду) дії вторинного вектору;

5) визначено найбільш сталі ознаки національної константи у збережених українських топонімах обстежених чорноморських поселень і антропонімів, носіями яких є виконавці записаних пісень;

6) на матеріалі життєдіяльності сучасних мешканців історичної Чорноморії виявлено ознаки національної константи через пояснення причин кризи самоідентифікації і формування локальної свідомості та регіональної системи нормативів;

7) здійснено критику дослідної процедури моделювання традиційної культури кубанського козацтва і термінологічного визначення «субетнос російського етносу» щодо українців Кубані, дано наукове пояснення словосполучення «український субетнос на Кубані», який не зміг розчинитися в потоці етногенетичних процесів завдяки функціонуванню таких етнічних показників, як мова і пісня.

Окреслено стан пісенної фольклорної традиції українців історичної Чорноморії, що включає:

а) художні характеристики найяскравіших представниць певних локальних стилів, серед яких: **Корчина Любов Микитівна** (1931 р. н., ст. Медведівська), вишуканій виконавській манері якої властиві імпровізаційність, конретизована винахідливим варіюванням інтонаційних, субпоспівкових та поспівкових відрізків форми, ритмічна й звуковисотна мелізматичність, вільноагогічне нюансування мелодичних і ритмічних малюнків мелопоспівок, схильність до ладової мінливості в процесі мобільного формотворення багатокуплетної пісенної композиції; **Дем'яненко Ольга Яківна** (1911 р. н., ст. Старокорсунська), котра у свої важко прожиті 83 роки не втратила тонкої техніки індивідуального виконавського стилю, що характеризується такими суттєвими показниками майстерності, як вміння протяжливо, багатьма різновисотними тонами (до 14 і навіть 17 звуків) і в умовах рубатного ритму оспівувати один віршовий склад, вносити елементи голосіння в кантиленну мелодію, варіаційно розвивати монопоспівковий матеріал, в процесі імпровізаційної стихії «формувати» музичну композицію пісні; **Слєпченко Наталія Михайлівна** (1935 р. н., ст. Староджереліївська), мелізматичний виконавський стиль якої базується на «горловій» манері мелоінтонування значного емоційного напруження: в піснях мінорного нахилу – з моментами протяжливого голосіння, повторно-трансформаційним типом мелодичного розвитку, примхливим рубатним ритмом, куплетно-варіаційною формою пісенної композиції; в піснях мажорного нахилу – з розвитком монопоспівкового матеріалу засобами мелодичної та ритмічної варіативності (включаючи варіабельність сьомого ступеня в міксолідійському та іонійському гептахордах), мобільної мелопоспівкової комбінаторики або інтенсивної кантиленно-фіоритурної варіаційної повторності;

б) опис форм функціонування народнопісенних жанрів у статусі **гуртового керованого** (клубного фольклорно-етнографічного або т. зв. «козачого хорового»), **гуртового «самочинного»** [термін Б. Луканюка: 346, с. 16] (родинного, товариського) та **одноосібного** виконавства, яке відбувається під час особливих подій родинного життя (зокрема на весіллі), в період зимових новорічно-календарних свят (на Різдво, Щедрий вечір, Йордан), в певних обставинах праці й відпочинку (біля колиски, під час виконання сезонно-землеробських робіт), на сцені, в хаті, на вулиці, «на природі» («до слухання», «до танцю», для себе);

в) визначення того, що співають (тобто **репертуару**): про історичні події та історичні постаті, чумакування, бурлакування, солдатчину, сирітство, удівство, лиху долю на чужині, злу свекруху, подружню зраду, кохання й подружнє життя (щасливе або нещасливе), неславу-розлучницю, тугу за милим (милою) і прожитими роками, життя зі старим чоловіком або п'яницею, фантастичні події, причарування милого, сучасну дійсність; весільні обрядові й необрядові пісні та приспівки, колядки й щедрівки (прославного характеру та духовної тематики), пісні колискові, аграрно-трудового циклу («орні», «посівні», «сапні», «жнивні», «косовицькі»), моралізаторські та гумористичні, благальні гімни, фольклоризовані пісні українського літературно-мистецького походження;

г) розгляд виконавських локальних пісенних стилів, своєрідність яких виявляється:

– через **одноосібний спів**: приглушено-тихий, протяжливо-кантиленний стиль Дем'яненко О. Я. і Нестерової С. Т. із ст. Старокорсунська; речитативно-декламаційний «рівний» спів Бикової К. О. із ст. Старокорсунська, Воропай Є. Є. із ст. Новотитарівська, Горозій Бориса Михайловича (1935 р. н.) із ст. Старовеличківська; «горловий», емоційно напружений речитативно-мелізматичний стиль Слєпченко Н. М. із ст. Староджереліївська і спокійно-зосереджений речитативно-кантиленний мелізматичний стиль Корчиної Л. М. із ст. Медведівська; кантиленно-протяжливий стиль Шахворостової А. І. (1928 р. н.) із ст. Воронезька, яка володіє справжнім співацьким голосом рівного й польотного тембру, схильна до регулярної «короткої» вокалізації голосових звуків;
– через **спів «малим гуртом»** самочинного статусу: **родинного** – дует сестер Войтових (дівочі прізвища) із м. Коренівськ, подружній дует Подоляків із ст. Переяславська, тріо сестер Халчевських із ст. Кугоєйська, сестер Гордієнко із ст. Новосергіївська, сестер Романченко з х. Жовті Копани; **товариського-співацького** – жіночі дуети із ст. Голубицька, Брюховецька, Должанська, Запорізька, Старолеушківська, с. Кучугури, м. Тимошівськ; тріо із ст. Батуринська, Васюринська, Воронезька, Голубицька, Вищестебліївська, Кавказька, Конелівська, Сергіївська, Староджереліївська, Старолеушківська; співацькі квартети із ст. Староминська, Полтавська, Тамань; квінтети із ст. Брюховецька, Васюринська, Пластунівська, Павлівська, Старонижчестебліївська, Старотитарівська, Калінінська; секстети із ст. Отаманська і с. Катеринівка;
– через **спів «великим гуртом»** (від 7 до 15–18 осіб) переважно мішаного типу, керованим працівником палацу (клубу) культури; належність такого колективу до офіційного місцевого осередку культури стимулює його функціонування як концертної одиниці зі своїм репертуаром, «літописом» виконавської діяльності та фольклорно-етнографічним «обличчям», що презентують конкретне етнодіалектне середовище і трирівневий, за С. Грицею, модус його мислення – етнічний (український), етнографічний (локальний) та індивідуальний (конкретного представника середовища) [108, с. 95].

Етномузикознавче дослідження 943-х зібраних в польових умовах і транскрибованих різножанрових пісенних зразків здіснено за такими позиціями.

• Жанрово-тематична систематизація фольклорних одиниць з виділенням таких жанрів, як: **наративні** (історичні пісні); **quasi-наративні**, в яких збереглися архаїчні пережитки епічного мислення (пісні чумацькі, наймитські, бурлацькі, сирітсько-наймитські, рекрутські, солдатські, ліро-епічні баладного стилю); **обрядові – календарно-обрядового циклу** (колядки і щедрівки християнізованої і космогонічної тематики), **родинно-обрядового циклу** (пісні весільного традиційного чорноморського обряду, які презентують мономелодичну весільну традицію дифузного типу, історично сформовану, генетично закріплену й спадкоємно збережену у вигляді бадьорих речитативно-формульних пісень і наспівів та лірико-драматичних пісень, відзначених активністю розспівного мелотворення і поглибленою експресією); **ліричні**, що включають пісні усіх жанрів українсько-кубанської народної лірики, в яких оспівуються різні настрої і конкретні події з життя кубанського козацтва у минулому (козацькі ліричні пісні), людські почуття, переживання і вчинки, зокрема в дусі ліро-епічного або гумористичного трактування (пісні про кохання і родинний побут, балади, жартівливі пісні), також тематика, пов'язана з українською літературною поезією і музикою (фольклоризовані пісні літературно-мистецького походження) та із землеробсько-сезонною працею (необрядові аграрно-трудові пісні).

• Структурна типологізація пісенних творів з визначенням мелодичних типів різноваріантного зразка на базі кореляції інтонаційних і ритмічних характеристик мелопоспівок, з яких формується мелострофа, також розгляд і зведення у класифікаційну систему каденційних зворотів (з відбором найхарактерніших з них, наприклад, з помірним або стрибкоподібним спаданням в опорні кінцеві тони) та музичних цезур (стійких, які припадають на довгу ритмічну тривалість, і «розмитих», оскільки вони заповнюються додатковими звуками, завдячуючи чому одна мелопоспівка переходить у наступну без зміни дихання і «вимагає» посилення виконавської емоційності в умовах «акцентуйованої» кантилени), зокрема таких, які не збігаються з цезурами віршових текстів (наприклад, в деяких речитативно-формульних обрядових весільних піснях); «вибір» вживання цезур обумовлений факторами не лише стильовими і виконавськими, а й темповими, ритмічними, фактурними та формотворчими.

• Типізація багатоголосої музичної фактури пісень, переважно їх «ходу», оскільки більшість пісенних зразків починається монодичним зачином як тим первинним лініарно-енергетичним імпульсом, у котрому «генетично» закладена стихія лініарних відгалужень, що утворює динаміку прямого (здебільшого паралельного), непрямого або протилежного видів руху голосів. Виявлення незначної кількості пісень «чистої» фактури – двоголосої унісонно-гетерофонічної (наприклад, деякі речитативно-формульні весільні наспіви), розвиненої гетерофонічної, стрічкової (паралельними унісонами, терціями, квінтами, октавами, квартами), підголосково-поліфонічної, дво- і триголосої акордово-гармонічної, – і переважної більшості творів мішаної фактури: двоголосої стрічкової з моментами підголосково-поліфонічними або акордово-гармонічного триголосся, двоголосої підголосково-поліфонічної й стрічкової, двоголосої підголосково-поліфонічної з елементами акордово-гармонічного три- і навіть чотириголосся, двоголосої акордово-гармонічної з елементами триголосся, двоголосої підголосково-поліфонічної й стрічкової з моментами акордово-гармонічного триголосся кантового типу.

4. Класифікація музичних форм згідно із формотворчим структуруванням віршової і мелодичної строфіки пісень кожного жанрового циклу, внаслідок якої було одержано такі показники:

а) однорядкові форми – з двома-чотирма мелопоспівками повторної або наскрізної будови, продовженого розвитку тощо;

б) дворядкові форми – з двома мелорядками повторної [(AA), (AA_1)] і трансформованої ($AA_{тр}$) будов, продовженого або наскрізного розвитку (AB), з рефреном (AR) тощо;

в) трирядкові форми – з трьома мелорядками повторної [(AA_1A_1), (AA_1A_2), (AA_1A)] і трансформованої ($AA_{тр}A_{тр(1)}$) будов, з повтором (точним, варіативним, трансформованим) другого мелорядка [(ABB), (ABB_1), ($ABB_{тр}$)], наскрізного (ABC) або репризного ($ABA_{(1)}$) розвитку;

г) чотирирядкові форми – з чотирма мелорядками, побудова яких базується на монопоспівковому ($AA_1A_2A_{(3)}$) або репризному ($ABA_{(1)}B_{(1)}$) розвитку;

д) п'ятирядкові форми – з п'ятьма мелорядками, послідовність яких, зокрема повторна, створює ілюзію п'ятирядковості ($ABB_{(1)}BB_{(1)}$);

е) шести-семирядкові форми – з шестьма-сімома мелорядками монопоспівкового розвитку, які відповідають шести-семирядковій, з ізометричним двосегментним структуруванням, будові віршового строфоїду (три рідкісної будови зразки речитативно-формульних весільних пісень).

В основі будови мелострофіки більшості кубанських пісень лежить дворядковість типу (AB) і трирядковість з моделями (ABB) і (ABB_1) (репризна дворядковість) як дві типові музичні форми народної українсько-кубанської піснетворчості. На рівні цілісної багатокуплетної музично-поетичної композиції музичні форми поділяються на три типи: **куплетні**, в яких щокуплетно змінюється віршовий текст при незмінності (точній повторності) музичного викладу; **куплетні з елементами варіаційності** в музичному тексті у вигляді незначних інтонаційно-ритмічніх, фактурних, ладових або структурних змін; **куплетно-варіаційні форми**, музичний текст яких не є стабільним і в кожному куплеті суттєво змінюється, що зумовлено імпровізаційною майстерністю окремих талановитих співачок або навіть усього співацького гурту.

• Виявлення принципів розвитку мелопоспівок як складових елементів музичної форми, що розгортаються за такими процесуальними видами «руху» музичного викладу: **повторювання** – точне, варіативне (зокрема мелізматичне і кантиленно-фіоритурне), варіаційне, варіантно-варіативне, секвенційне, трансформоване, репризне (на відстані), поспівково-комбінаторне; **продовженого розвитку** інтонаційно й ритмічно споріднених мелопоспівок; **оновлювання** мелопоспівок, що послідовно змінюються на рівні похідного констрасту або контрасту зіставлення. Порівняння викладених позицій дало можливість виділити найархаїчніший принцип мелопоспівкового розвитку, який базується на послідовній зміні інтонаційно й ритмічно споріднених мелопоспівок, близьких до формульних (наприклад, деякі речитативно-формульні весільні наспіви і весільні сирітські пісні).

• Розбір мелодики кубанських пісень, яка, будучи одноголосо викладеним музичним еквівалентом поетичного тексту, втілює його через лініарний рух метро-ритмічно, темпово, темброво, ладово, теситурно й структурно організованих різновисотних тонів і має таку структурованість:

а) монодична лінія зачину (у переважній більшості пісенних зразків), якою презентується експозиційно-конструктивна думка-предикт, що чекає свого продовження в інших фактурних (коли твір багатоголосий) і формотворчих умовах;

б) лінія верхнього голосу і залежна від неї лінія нижнього голосу (як її відносно самостійний лініарний варіант), які, разом утворюючи вертикально-горизонтальну єдність і підтримуючи динаміку поступових чи стрибкоподібних висхідних,

низхідних та репетиційно загальмованих видів руху, стисло вичерпують інтонаційні й ритмічні константи монодичної лінії зачину через їх зміни, перетворення й трансформації; каденційна кінцівка «ходу» урівноважує континуальні дії мелострофи завершуючим кадансуванням або таким, що скеровує рух на точне чи зі змінами повторювання «ходу».

• Розгляд ладових структур пісенних творів, який засвідчив, що переважна більшість з них має історичні нашарування, пов'язані як з реліктами архаїчності, так і з пізнішими мажоро-мінорними трансформаціями. Слідами архаїчності характеризуються епізоди ангемітоніки (дитоніки, тритоніки, тетратоніки та пентатоніки), що особливо часто зустрічається в монодичних зачинах, також повна діатоніка, варіабельність (як ознака архаїчного інтонування) четвертого, шостого й сьомого ступенів ладу, нижньовеликосекундова й квартова змінність ладових устоїв. У піснях, не пов'язаних з обрядовістю, спостерігається вплив традицій мажоро-мінорної системи підголосково-поліфонічного і, головне, акордово-гармонічного мислення. Цей вплив виявляється через мелодичне інтонування в системі квінтакорду та його обернень (інколи – септакорду, зокрема домінантового), паралельну ладову змінність устоїв, тимчасові та модуляційні ладові зміщення опорних і кінцевих тонів, високий сьомий ступінь звукорядів мінорного нахилу. Ладові зміни відбуваються навколо двох (двоярусне інтонування), трьох (триярусне інтонування) і навіть чотирьох (чотириярусне інтонування) устоїв. Ладові структури досліджених пісень здебільшого відносяться до мінорного нахилу. Із структур мінорного і мажорного нахилів вживаються такі: трихорди, тетрахорди, пентахорди, гексахорди (зокрема із субсекундою, субтерцією, одиночною або заповненою субквартою), гептахорди (еолійський, дорійський, лідійський, міксолідійський), октахорди (натуральний мажорний, натуральний і гармонічний мінорний). Мелодичний і фактурний розвиток багатьох пісень зорієнтований на відчуття головних устоїв або змінних опорних тонів. Для ладового розгляду 13-ти сирітських весільних пісень, окрім інтервально-звукорядової систематики, був використаний класифікаційний рівень, розроблений В. Гошовським і описаний А. Іваницьким, у вигляді інтерференції як засобу накладання декількох автономних ладозвукорядових осередків.

• Класифікація за стильовими ознаками зразків, які мають споріднені епічний, ліричний або ліро-епічний модуси мелоінтонування та індивідуалізовані контури мелодичного руху, на пісні таких стилів: речитативно-кантиленний (зокрема з елементами голосіння), речитативно-кантиленний мелізматичний, речитативно-декламаційний, речитативно-кантиленний протяжливий, кантиленно-речитативний, кантиленний, кантиленно-протяжливий, фольклоризований пісенно-романсовий, пісенно-танцювальний, моторно-танцювальний, синтезований. Пісні, в стилістиці яких переважає речитативний елемент, передають специфіку й структуру піднесеної або спокійно-зосередженої декламаційної побутової чи напівпобутової мови. Пісні, стилістика яких тяжіє до кантилени (з різними рівнями її вияву), відтворюють, зазвичай, лексику народнопісенної мови з характерними для неї такими художньо-стильовими прийомами (що виявляють ендогенний код української фольклорної традиції), як епітети, метафори, поетичні паралелізми, пестливі лексеми, також космотеїчні образи сонця, неба, місяця, зорі, вітру, землі, річки, моря, степу, берези, дуба, вишеньки, барвінку, горіха і т. ін. Звідси значна мелодизація речитативного або кантиленного контурів мелодики через вокалізацію (інколи дуже інтенсивну) чи фіоритурно-мелізматичне забарвлення складів поетичного тексту.

• Розгляд музичних ритмів з точки зору їх типології і визначення мірного (часокількісного) ритму як характерного для найбільшої кількості кубанських пісенних зразків. Пісні моторно-танцювального і пісенно-танцювального стилів, також окремі зразки фольк-

лоризованого пісенно-романсового стилю, більшість творів новорічно-зимового календаря (колядки і щедрівки) мають акцентно-динамічну ритміку. Рідкісними зразками пісенної обрядової і необрядової лірики, мелоінтонованими окремими співачками нібито «для себе», є ті, що організовані в системі «вільного агогічного нюансування» і досить вільної рубатної ритміки. Ще більш рідкісними є пісні, мелоінтоновані у дольному ритмі з нерегламентованою виконавською акцентуацією. При розгляді деяких творів використовувалась систематика моделювання ритму і визначення відповідності або невідповідності індексованої ритмічної моделі музичної форми пісні.

• Дослідження варіативних пісень (наприклад, сирітських весільних, чумацької пісні про чайку-небогу, деяких весільних пісень ритуальної вечері та пісень ліричного роду) через визначення пісенної парадигми (за С. Грицею) множинного ряду одного твору як сукупності декількох локальних варіантів, що групуються навколо найконсервативнішого інваріанту-мелотипу. Використання методу компаративного зіставлення мелопоспівок варіантів однієї пісні (разом із залученням показників попередніх «кроків» їхньої ідентифікації), на котрих позначилися процеси інтонаційно-ритмічної консервації, варіативності, трансформації та новоутворення, дозволило вийти на класифікаційні висновки щодо мелодичних типів за ознаками близької, віддаленої та трансформованої спорідненості.

• Спостереження за процесом фольклоризації пісень літературно-мистецького походження (на слова М. Чурай, С. Климовського, Г. Сковороди, анонімного автора, І. Котляревського, Є. Гребінки, С. Гулака-Артемовського, Л. Глібова, С. Руданського, М. Кропивницького, А. Шашкевича, Т. Шевченка, М. Вороного), які, набувши різноманітних ознак «кубанських» народних обробок, «редагувань», контамінацій, нових інтерпретаторських версій, увійшли до пісенного фонду чорноморсько-кубанського козацтва, збагативши його «ліричну» частину. Зафіксовані у 22-х поселеннях усіх частин старочорноморських земель, пісні літературно-мистецького походження засвідчують, що процес їхньої фольклоризації, що почався в Україні, в умовах кубанського буття мав творче продовження через міцні українські і театрально-музичні традиції, які довгий час (аж до репресивних 30-х років XX ст.) були яскравим мистецьким виразником національної константи українців Кубані.

• Ретроспективний погляд на кубанське кобзарство і кобзарський репертуар як на український феномен; реконструкція «пантеону» кубанських бандуристів першої половини XX ст.; обґрунтування висновків стосовно того, що (1) кубанський кобзарський (бандурницький) ренесанс був природним наслідком українського кобзарського поступу, проте він не повернув традицію, але, завдяки творчій роботі музикантів симфонічного оркестру Кубанського козачого війська, (2) започаткував новий, концертно-сценічний напрям, котрий дещо випередив його становлення в Україні, в період воєнно-соціального лихоліття 1914–1920 рр. (3) повернув українському кобзарю (бандуристу) його первісний статус кобзаря-воїна, а під час «політики українізації» 1921–1932 рр. сприяв творенню «українського обличчя» кубанської культури.

• Пошуки і виявлення генетичних коренів і слідів ідентичності кубанського пісенного фольклору з фольклором різних регіонів України і Кубані через порівняння музично-поетичних текстів конкретних творів з аналогічними зразками, що містяться в українських і кубанських фольклорних та пісенних збірниках, а також у власних фондах авторки і її колег.

Спроба розв'язати поставлені у даному монографічному дослідженні наукові завдання підтвердила не лише наявність на території історичної Чорноморії потужної української етнокультурної традиції, а й насущну актуальність професійного звернення до неї як до феноменального об'єкту спеціальної галузі українського етномузикознавства. Український

субетнос із покоління в покоління зазнавав на Кубані дію системи обмежень, репресій, заборон національних прав та фізичного знищення, внаслідок чого втратив якісні ознаки свого генотипу. Проте саме факт, що він у таких умовах, які в науці толерантно називаються іноетнічними впливами, зумів зберегти корінний субстрат своєї багатоликої народнопісенної культури, виявився досить сильним аргументом для збудження наукового інтересу до цієї субетнічної культури як явища не тільки мистецького, а й соціально-історичного. Ось чому дослідження здійснювалося у двох напрямах: пізнання історичних і соціальних процесів, що відбувалися під час становлення етнічної території колишньої Чорноморії, і привнесеної на цю територію української автохтонної пісенної традиції.

Свій значний внесок неминущої історичної ваги зробили кубанські церковні діячі, історики, етнографи, краєзнавці, вчителі, юристи, регенти, хормейстери, поети, письменники і літературознавці, які стояли біля джерел кубанської музичної фольклористики (етномузикознавства). Сьогодні можна говорити про **етномузикознавче кубанознавство** як специфічну галузь **українського етномузикознавства**, що має свої об'єкт і предмет дослідження, проблеми і цілі, методологію й методику, досягнення і перспективи. Подальший розвиток етномузичного кубанознавства тісно пов'язаний з розширенням діапазону й поглибленням тематики різноманітних локальних студій, інтенсифікацією теоретичних досліджень українсько-кубанського пісенного матеріалу, що уможливить узагальнення його в аспектах мелотипології, мелофонії, мелоестетики, мелогенези та мелогеографії. Серед найбільш суттєвих і найменш розроблених – проблеми традиційного виконавства, етнолокальних нашарувань, народної музичної теорії, естетики, лексики, текстології, імпровізаційної майстерності, також вивчення музичного інструментарію та інструментальної музики, танців і танцювальної музики, соціологічних і психологічних аспектів щодо громадського (суспільного) ставлення до етномузичних виконавців – представників українського субетносу, створення єдиного каталогізованого музичнофольклорного фонду українців Кубані, розсіяних по всій території Краснодарського краю і ширше – Північного Кавказу.

Дана монографічна праця може стати імпульсом для дослідження більшості названих тем. Значення її для наукового й практичного користування може виявитися передусім у вузівській етнопедагогічній діяльності працівників кафедр музичного фольклору (музичної фольклористики) в галузях професійної музичної освіти. Мова йде про такі лекційні, практичні та індивідуальні дисципліни кафедр, як «Вступ до етномузикознавства», «Український музичний фольклор», «Аналіз народномузичних творів», «Українське народне багатоголосся», «Етносольфеджіо», «Музично-етнографічна транскрипція», «Традиційний сольний спів», «Фольклорний ансамбль».

Конкретні форми використання пісенного фонду (зокрема фонографічної частини монографії, що містить 400 транскрибованих авторкою «чорноморських» пісень) і теоретичних результатів дослідження у викладанні вищеназваних навчально-вузівських дисциплін «фольклорного» циклу суть наступні:

1. Розроблення циклу лекцій з народнопісенної культури українців Кубані з окресленням, наприклад, такої тематики: «Українська пісня на Кубані», «Народнопісенні жанри українців історичної Чорноморії», «Порівняння зразків української народної пісенності з їх кубанськими еквівалентами», «Народнопісенна мова українських зразків кубанської піснетворчості», «Особливості багатоголосся українсько-кубанських пісень», «Варіативний принцип будови речитативно-формульних весільних пісень українців Кубані».

2. З метою розвитку музичного слуху і навичок імпровізування на базі закономірностей традиційної народної музики введення в курси «Етносольфеджіо» і «Традиційний

сольний спів» пісень, записаних від найяскравіших представниць кубанського одноосібного кантиленно-фіоритурного і кантиленно-мелізматичного стилів.

3. Використання кубанського пісенного матеріалу в роботі навчальних фольклорних ансамблів з орієнтацією на відтворення виконавської манери певного кубанського локального середовища.

4. Розроблення навчальних програм «фольклорного» циклу (передусім кафедрами вузів культури і мистецтва Центрально-Східної України, з теренів якої на Кубань переселилась основна маса українців) з включенням питань щодо вивчення українсько-кубанського пісенного матеріалу.

5. Розроблення методичних вказівок з вивчення виконавських манер українсько-кубанського традиційного народного співу.

6. Підготовка (студентами і викладачами) радіо- і телепередач з метою наукового й художнього пропагування кубанської народнопісенної культури.

Потреба у розробці наукових досліджень українських музичних традицій на Кубані, яка була мілітарно, економічно й культурно розбудована переважно представниками українського етносу, тісно пов'язана зі встановленням в Краснодарському краї РФ різнорівневого українського поступу, налагодженням продуктивних контактів з кубанськими фахівцями, зацікавленими проблемами українознавства і готовими до професійної співпраці з науковцями і творчими трудівниками України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Аверьянов М. А.* Архитектурные древности Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – № 1 (16). – С. 18–21.

2. Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко; Іл. Ю. Панькевича; [Передм. і приміт. М. Ільницького]. – Львів, 1903. – Репринт. вид. – К.: Веселка, 1992. – 343 с.: іл.

3. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. пр. КДК ім. П. Чайковського / Ред.-упоряд. Б. С. Луканюк. – К., 1989. – 102 с.

4. *Александров С. Г.* Воспоминания Ф. А. Щербины «Пережитое, передуманное, осуществленное» как этнографический источник по изучению народных игр и состязаний кубанского казачества // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 167–168.

5. *Аникеев А. Ф.* Старолеушковская. – Краснодар: Кн. изд-во, 1977. – 72 с.

6. *Анфимов Н. В.* Курганы рассказывают. – Краснодар: Кн. изд-во, 1982. – 127 с.

7. *Анфимов Н. В. (автор текста), Зотов А. Н. (фотографии).* Древнее золото Кубани. – Краснодар: Кн. изд-во, 1987. – 232 с.

8. *Апостолов Л. Я.* Кубано-Черноморский край. – Краснодар, 1924. – 55 с.

9. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.

10. *Арканников Ф. Ф.* Николаевская станица: Статистико-этнографическое описание // Кубанский сборник: Труды кубанского обл. статкомитета / Под ред. Е. Д. Фелицина. – Екатеринодар, 1883. – Т. 1. – С. 568–571.

11. *Артамонов В.* Позиции гетманской власти и России на Украине в конце XVII – начале XVIII вв. // Россия – Украина: история взаимоотношений от времен Киевской Руси до первой половины XX в.: Сб. ст. / Отв. ред.: А. И. Миллер, В. Ф. Репринцев, Б. Н. Флоря. – М.: Школа «Языки рус. лит.», 1997. – С. 89–100.

12. Археологічні дослідження гетьманської столиці Мазепи // Вісник НТШ. – Львів, 2002. – Число 27. – С. 14.

13. *Асафьев Б. (Игорь Глебов).* Музыкальная форма как процесс. – Ленинград: Музыка, 1971. – 376 с.

14. Атлас чертежей // Обзор войн России от Петра Великого до наших дней / Сост. Н. Дубровин и др. – СПб., 1895. – Ч. IV, кн. I. – 93 с.

15. *Бабенко И. А.* Разрушенный храм: народные представления (мифологический аспект) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1997 год: Четвёртые Дикаревские чтения / Науч. ред. Н. И. Бондарь; сост. М. В. Семенцов. – Белореченск, 1998. – С. 38–40.

16. *Багалій Д. І.* Історія Слобідської України. – Харків: Дельта, 1993. – 256 с.

17. *Багалей Д. И., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): Ист. монография: В 2-х т. – Харьков, 1905. – Т. 1; 1912. – Т. 2. Репринт. изд. – Харьков, 1993. – Т. 1. – 569 с.; 1993. – Т. 2. – 976 с.

18. *Байернъ Ф.* Заметки о различного рода могилах, встречающихся на Кавказском перешейке // Известия Кавказского Общества истории и археологии. – Тифлисъ, 1882. – Т. 1. – Вып. 1. – С. 10–23.

19. *Баклаженко С.* Українська культура на Північному Кавказі по Жовтні // Червоний шлях. – Харків, 1929. – № 5–6 (74–75). – С. 170–183.

20. Балади: Кохання та дошлюбні взаємини / Упоряд.: О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). – К.: Наукова думка, 1987. – 472 с.: нот.

21. Балади: Родинно-побутові стосунки / Упоряд.: О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). – К.: Наукова думка, 1988. – 523 с.: нот.

22. *Балушок В.* Українська етногенетична й етнічна ніша // Артанія. – 1999. – Кн. 5. – С. 18–19.

23. *Балушок В.* Формування об'єктивної основи для етногенезу українців // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 82–91.

24. *Балушок В.* Про перші прояви української етнічної самосвідомості // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колект. дослідження за мат. Четвертих Гончарівських читань. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 2002. – С. 111–119.

25. Бандурист: 200 малорусских песен: Репертуар Кубанского войскового певческого хора / Собрал Г. М. Концевич. – Екатеринодар: Печатник, 1910. – 238 с.

26. *Бараниченко В.* Схватка над бездной: [История кубанского казачества в контексте мировой истории. Факты и версии]. – Краснодар: Сов. Кубань, 1999. – 640 с.

27. *Баранов А. В.* Политическая активность казачества Северного Кавказа в годы НЭПа // Кубанское казачество: проблемы истории и возрождения. – Краснодар, 1992. – С. 78–80.

28. *Баранов А. В.* Социально-политическое развитие Северного Кавказа в условиях НЭПа (1921–1929 гг.). – СПб.: Нестор, 1996. – 353 с.

29. *Бардадым В. П.* Кубанский казачий хор // *Бардадым В. П.* Театральный листок: Этюды театральной жизни. – Краснодар: Кн. изд-во, 1984. – С. 78–88.

30. *Бардадым В. П.* Собиратель песен: А. Д. Бигдай // *Бардадым В. П.* Театральный листок. – Краснодар: Кн. изд-во, 1984. – С. 88–91.

31. *Бардадым В. П.* Основатель Екатеринодара Захарий Чепега // Кубанские новости (Краснодар). – 1992. – № 159–160 (359–360).

32. *Бардадым В. П.* Этюды о Екатеринодаре. – Краснодар: Северный Кавказ, 1992. – 136 с.

33. *Бежекович А.* Современный этнический состав Краснодарского края // Географическое общество СССР. Отделение географии: Доклады по этнографии. – Ленинград, 1967. – Вып. 5. – С. 18–21.

34. *Безчасный К. П.* Письмо И. М. Шаповалу // Кубань: проблемы культуры и информатизации.– Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 5–7.

35. *Беленкова І. Я.* Фольклористична діяльність О. І. Стеблянка // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 5. – С. 29–35.

36. *Бенку И. В.* Фольклор некрасовских казаков // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. *В. К. Чумаченко*. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 174–179.

37. *Бентковский И.* Заселение западных предгорий главного Кавказского хребта // Кубанский сборник: Труды кубанского обл. статкомитета / Под ред. Е. Д. Фелицына. – Екатеринодар, 1883. – Т. 1. – С. 1–86.

38. *Бенч-Шокало О. Г.* Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. – К.: Ред. ж-ла «Укр. світ», 2002. – 440 с.: іл., нот.

39. *Берлизов А.* «Казачество надо уничтожить поголовно...» // Кубанские казачьи ведомости (Краснодар). – 1990. – 29 ноября.

40. *Берлизов А.* Двумя путями // Кубанские новости (Краснодар). – 1992. – 22 августа.

41. *Бершадская О. В.* Осуществление политики украинизации на Кубани в период 1925–1932 гг. // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 120–125.

42. *Білий Д. Д.* Малиновий Клин: Нариси з історії українців Кубані. – К.: Т-во «Україна», 1994. – 121 с.

43. Білий цвіт на калині: Пісенник. – К.: Спалах, 1995. – 544 с.

44. *Білокінь С.* Механізми нищення культури українців // Артанія. – 1997. – Кн. 3. – С. 15–17.

45. *Бигдай А. Д.* Песни кубанских казаков для одного голоса и хора с аккомпанементом фортепиано. – М., 1896–1898. – Вып. 5: Песни черноморских казаков. – С. 409–474.

46. *Бигдай А. Д.* Песни кубанских казаков / Ред. В. Г. Захарченко. – Краснодар: Кн. изд-во, 1992. – Т. 1: Песни черноморских казаков. – 448 с.

47. *Бигдай А. Д.* Письмо от 6 сентября 1906 г. наместнику на Кавказе графу Воронцову // *Бигдай А. Д.* Песни кубанских казаков / Ред. В. Г. Захарченко. – Краснодар: Кн. изд-во, 1992. – Т. 1. – С. 439–442.

48. *Бигдай А. Д.* Песни кубанских казаков / Ред. В. Г. Захарченко. – Краснодар: Кн. изд-во, 1995. – Т. 2: Песни линейных казаков. – 512 с.

49. *Блиев М. М., Дегоев В. В.* Кавказская война [1817–1864 гг.]. – М.: Росет, 1994. – 591 [1] с.

50. *Богатырев Б. М.* Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 544 с. с порт. и нот. илл.

51. *Бойко И. Н.* Плясовые припевки Кубани: Запись и подготовка текста И. Н. Бойко. – Краснодар: Отрада, 1993. – 288 с.

52. *Болдырев Ю. А.* Художественная культура Северного Кавказа в годы Великой Отечественной войны. – СПб.: Нестор, 1996. – 143 с.

53. *Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А.* От Скифии до Индии. Древние арии: мифы и история. – М.: Мысль, 1983. – 206 с.

54. *Бондарь Н. И.* Традиционная духовная культура кубанского казачества (кон. XIX – пер. пол. XX вв.) // Традиционная культура и дети / Науч. ред. Н. И. Бондарь. – Краснодар: ЦНКК, 1994. – Вып. 1. – С 5–38.

55. *Бондарь Н. И.* Святой угол // Народное творчество. – 1998. – № 2. – С. 16, 33.

56. *Бондарь Н. И.* К вопросу о традиционной системе ценностей кубанского казачества (XIX – нач. XX вв.) // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 3–28.

57. *Бондарь Н. И.* К истории фольклорно-этнографических исследований на Кубани (дореволюционный период) // Традиционная культура кубанского казачества: Избр. труды. – Краснодар: КГНТУ «ККХ», 1999. – С. 11–17.

58. *Бондарь Н. И.* Кубанское казачество (этносоциальный аспект) // *Бондарь Н. И.* Традиционная культура кубанского казачества: Избр. труды. – Краснодар: КГНТУ «ККХ», 1999. – С. 52–71.

59. *Бондарь Н. И.* Л. К. Розенберг – исследователь кубанского народного быта // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 161–163.

60. *Бондарь Н. И.* Модель традиционной культуры кубанского казачества // *Бондарь Н. И.* Традиционная культура кубанского казачества: Избр. труды. – Краснодар: КГНТУ «ККХ», 1999. – С. 26–45.

61. *Боплан Г. Л.* Опис України, кількох провінцій королівства польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 17–114.

62. *Бридня О. П.* М. И. Поночовный (1859–1931): Историко-биографический очерк. – Краснодар, 2001. – 73 с.

63. *Бромлей Ю. В.* Предмет и задачи этнографии // Этнография / Под ред. Ю. В. Бромлея и Г. Е. Маркова. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 4–13.

64. *Брюховецька Л.* Українська пісня на Кубані // Соціалістична культура. – 1988. – № 1. – С. 28.

65. *Букатевич Н.І.* Чумацтво на Україні: Історично-етнографічні нариси // Господарство та право: Записки Одеського ін-ту народного господарства. – Одеса, 1928. – С. 1–89.

66. *Булавин Ю. В.* Бандурный батько (о бандуристах на Кубани) // Традиционные национальные культуры Кубани: состав, состояние, проблемы: Мат. науч.-прак. конф. – Краснодар: ЦНКК, 1991. – С. 56–63.

67. *Бушуев С. К.* Борьба горцев за независимость под руководством Шамиля. – Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1939. – 184 с.

68. *Варавва И.Ф.* Песни казаков Кубани. – Краснодар: Кн. изд-во, 1966. – 326 с.

69. *Варавва И. Ф.* «Жили смело и красиво...» Казацкая старина в кубанских песнях. – Кубанские казачьи ведомости (Краснодар). – 1990. – № 26 (350). – С. 9.

70. *Василенко І.* Перевертні // Кубанський край. – (Прага), 1930. – № 6. – С. 43–49.

71. *Вахрин С. И.* Биографии кубанских названий (популярный топонимический словарь Краснодарского края). – Краснодар-Армавир, 1995. – 78 с.

72. *Венеровский С. А.* Воспоминания // Родная Кубань. – Краснодар, 1999. – № 4. – С. 72–102.

73. Весільні пісні: У 2-х кн. / Упоряд., прим. М. М. Шубравської. – К.: Наукова думка, 1982. – Кн. 1. – 872 с.

74. *Виноградов В. Б.* Топонимия Средней Кубани. – Армавир, 1993. – 72 с.

75. *Вишневецкий Н. И.* Исторические воспоминания. – Краснодар: Сов. Кубань, 1995. – 96 с.

76. Вторые кубанские литературно-исторические чтения: Мат. науч.-теор. конф. / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – 232 с.

77. *Выготский Л.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 573 с.

78. *Гайдай Г.* Козацькі полковники – народні герої, державотворці // Чумацький шлях. – Харків, 2001. – № 2. – С. 6–8.

79. География Краснодарского края: Сб. ст. – Краснодар: Кн. изд-во, 1994. – 284 с.

80. *Гедеон (митрополит Ставропольский и Бакинский).* История христианства на Северном Кавказе до и после присоединения его к России. – Москва–Пятигорск, 1992. – 192 с.

81. *Гиппиус Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград: ЛГИТМиК им. Н. Черкасова, 1983. – С. 23–36.

82. *Гнатюк В.* Пісня про покритку, що втопила дитину // Матеріали до української етнології. – Львів: НТШ, 1919. – Т. XIX–XX. – С. 249–389.

83. *Головащенко М. І.* Гений хорового искусства / Пер. с укр. В. К. Чумаченко // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 4–5.

84. *Головко О.* Погляд у вир віків // Запорожці: До історії козацької культури. – К.: Мистецтво, 1993. – С. 52–62.

85. *Гололоб В.* Шельмующее краеведение // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 1 (18). – С. 56–59.

86. *Голубицкий В. А.* Черноморское казачество. – К.: Изд-во АН УССР, 1956. – 415 с.

87. *Гольдентул И.* Земельные отношения на Кубани: Краткий очерк. – Ростов-на-Дону, 1924. – 96 с.

88. *Горобец В.* Украинско-российские отношения и политико-правовый статус Гетманщины (вторая пол. XVII – первая четв. XVIII вв.) // Россия – Украина: история взаимоотношений от времен Киевской Руси до первой пол. XX в.: Сб. ст. по итогам конф. / Отв. ред.: А. И. Миллер, В. Ф. Репринцев, Б. Н. Флоря. – М.: Школа «Языки рус. лит.», 1997. – С. 77–87.

89. *Городецкий Б. М.* Кто и как изучал Кубанскую область // Известия ОЛИКО. – Екатеринодар, 1912. – Вып. 5. – С. 7–24.

90. *Городецкий Б. М.* Очерки по кубановедению // Кубанская школа. – Екатеринодар, 1915. – № 2. – С. 102–112.; № 3. – С. 173–177; № 4. – С. 234–240; № 5. – С. 298–307.

91. *Городецкий Б. М.* Периодика Кубанско-Черноморского края. 1863–1925. – Краснодар: ОЛИКО, 1927. – 72 с.

92. *Горлова И., Манаенков А., Лях В.* Культура кубанских станиц. 1794–1917: Ист. очерк. – Краснодар: Южная звезда, 1993. – 131 с.

93. *Гошовский В. Л.* Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1963. – 477 с.

94. *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов. композитор, 1971. – 304 с.

95. *Гребінка Є. П.* Твори в трьох томах – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 1. – 560 с.

96. *Григор'єв-Наш.* Історія України в народних думах та піснях. – К.: Веселка, 1993. – 271 с.

97. *Гринів О.* Архетипи національного колективного несвідомого українців // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 55–63.

98. *Гринченко Б. Д.* Словарь украинскаго языка: В чотирьох томах – К.: Ред. ж-ла «Кіевская старина», 1907. – Репринт. вид. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – Т. 1. – 495 с.

99. *Гринченко Б. Д.* Словарь украинскаго языка: В чотирьох томах – К.: Ред. ж-ла «Кіевская старина», 1908. – Репринт. вид. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – Т. 2. – 573 с.

100. *Гринченко Б. Д.* Словарь украинскаго языка: В чотирьох томах – К.: Ред. ж-ла «Кіевская старина», 1909. – Репринт. вид. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – Т. 4. – 563 с.

101. *Грица С. Й.* Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 3. – С. 40–49.

102. *Грица С. Й.* Мелос української народної епіки. – К.: Наукова думка, 1979. – 248 с.

103. *Грица С. Й.* Фольклорний процес у динаміці // Музика. – 1982. – № 1. – С. 8–11.

104. *Грица С. И.* Функция словесного и музыкального языка в условиях межэтнических фольклорных контактов // Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів. – К., 1988. – С. 182–195.

105. *Грица С. Й.* Трансфер і трансформація: Зб. доп. наук. конф. – Львів, 1991. – С. 7–11.

106. *Грица С. Й.* Структурно-типологічний напрям у працях академіка Ф. Колесси (до 125-річчя від дня народження) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упоряд. О. І. Мурзина – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998. – Вип. 1. – С. 9–20.

107. *Грица С. Й.* Скорочення фольклорних середовищ – уніфікація фольклорних стилів // Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури: Тези доп. міжнар. наук.-прак. конф. – Харків: Регіон-інформ., 2000. – С. 20–22.

108. *Грица С. Й.* Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті / Ред. О. С. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.

109. *Грица С. Й.* Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // *Грица С. Й.* Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті / Ред. О. С. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 40–51.

110. *Грица С. Й.* Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / Ред. О. С. Смоляк. – К.–Тернопіль, 2002. – 236 с.

111. *Громов В. П.* «Помнить о нем с благодарностью...» // Кубанские казачьи ведомости (Краснодар). – 1990. – № 26 (350). – 29 ноября.

112. *Грушевский М. С.* История украинского казачества до соединения с Московским государством: В двух томах – К., 1913. – Т. 1: до нач. XVII ст. – 408 с.; 1914. – Т. 2: пер. десят. XVII ст. – 476 с.

113. *Грушевський М. С.* Хто такі українці і чого вони хочуть. – К.: Т-во «Знання» України, 1991. – 240 с.

114. *Гулиева Л. Г.* К изучению топонимии Кубани // Советская этнография. – М., 1968. – № 3. – С. 93–97.

115. *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. – Ленинград: ЛГУ, 1989.– 496 с.

116. *Гумилев Л. Н.* От Руси к России: Очерки этнической истории. – М.: Экопрос, 1994. – 336 с.

117. *Гуріна А. В.* Інтонаційна семантика обрядових наспівів крізь призму семіотики // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2000. – Вип. 6. – С. 231–238.

118. *Гуріна А. В.* Семантика музично-пісенного фольклору (на історіографічній базі досліджень XIX–XX ст.): Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.01 / Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2001. – 20 с.

119. *Гурмаженко В.* «Запорожец» на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 33–34.

120. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. – Ленинград: Наука, 1967. – 319 с.

121. *Гуцало Є.* Ментальність орди: Статті. – К.: Просвіта, 1996. – 176 с.

122. Давній український гумор і сатира / Упоряд. Д. Є. Махновець. – К.: ДВХЛ, 1959. – 493 с.

123. Давня історія України: У трьох томах. / Ін-т археології НАН України / Ред. В. Н. Станко. – К.: Наукова думка, 1997. – Т. 1: Первісне суспільство. – 558 с.: іл.

124. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. – Т. 1. – 699 с.

125. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. – Т. 2. – 779 с.

126. *Данилов В.* Поют батуринцы // Комсомолец Кубани (Краснодар). – 1978. – 12 сентября.

127. Движение горцев Северо-Восточного Кавказа в 20–50 гг. XIX в.: Сб. документов. – Махачкала, 1959. – 785 с.

128. *Дей О. І.* Соціально-побутові пісні чумацького циклу // Чумацькі пісні / Упоряд.: О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 11–45.

129. *Дей О. І.* Драми кохання й молодості в народних баладах // Балади. Кохання та дошлюбні відносини / Упоряд.: О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). – К.: Наукова думка, 1987. – С. 9–27.

130. *Демуцький П.* Українські народні пісні. Багатоголосся / Упоряд. М. М. Гордійчук. – К.: Мистецтво, 1954. – 88 с.

131. *Деркач П. М.* Короткий словник синонімів української мови. – Львів–Краків–Париж: Просвіта, 1993. – 210 с.

132. *Дзюба І.* Культурна спадщина і культурне майбутнє // Наука і культура України: Щорічник. – К.: Т-во «Знання» України, 1994. – Вип. 24. – С. 77–84.

133. *Дзюба О.* Українці в культурному житті Росії (XVIII ст.): причини міграції // Россия – Украина: история взаимоотношений от времен Киевской Руси до первой пол. XX в.: Сб. ст. по итогам конф. / Отв. ред.: А. И. Миллер, В. Ф. Репринцев, Б. Н. Флоря. – М.: Школа «Языки рус. лит.», 1997. – С. 115–123.

134. *Дикарев М. А.* Рождественские святки (отрывки из малорусского народного календаря) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северо-Западного Кавказа за 2000 год: Седьмые Дикаревские чтения / Науч. ред., сост.: О. В. Матвеев, М. В. Семенцов. – Краснодар: КГНТУ «ККХ», 2001. – С. 3-11.

135. Дитячий фольклор: Колискові пісні та забавлянки / Упоряд. і прим. Г. В. Довженок; нот. мат. К. М. Луганська. – К.: Наукова думка, 1984. – 472 с.

136. Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г. В. Довженок, К. М. Луганська. – К.: Наукова думка, 1991. – 448 с.

137. *Дмитриева С., Тарасенкова Е.* Народное поэтическое творчество // Кубанские станицы: Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани. – М.: Наука, 1967. – С. 320–345.

138. *Драгоманов М.* Про українських козаків, татар та турків. – К.: Час, 1917. – 50 с.

139. *Драгоманов М.* Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880). – Женева: Печатня «Роботника», 1881. – 132 с.

140. *Дубровин Н.* История войны и владычества русских на Кавказе. – СПб., 1871. – Т. 1: Очерк Кавказа и народов, его населяющих. Кн. 1: Кавказ. – 640 с.

141. *Дубровин Н. и др.* Обзор войн России от Петра Великого до наших дней. – СПб., 1886. – Ч. 2. – 648 с.

142. *Дудко В. И.* Читая письма В. Мовы (Лиманского). К 155-летию со дня рождения писателя // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 1 (8). – С. 27–30.

143. *Дюкарев А. В.* К генеалогии кубанских казачьих родов // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 171–174.

144. Екатеринодар–Краснодар. 1793–1993: Два века города в датах, событиях, воспоминаниях: Мат. к Летописи / Архив. отд. администрации, Гос. архив, Центр документации новейшей истории Краснодарского края; Ред.-сост. И. Ю. Бондарь. – Краснодар, 1993. – 800 с.

145. *Елатаў В. І.* Ад песні да песні. – Мінск: Выд-во АН БССР, 1961. – 108 с.

146. *Емельянов Л. И.* Методологические вопросы фольклористики. – Ленинград: Наука, 1978. – 206 с.

147. *Емец В.* Казаки-бандурники нового времени // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 3 (20). – С. 40–45.

148. *Еремеева А. Н.* Из истории казачьей литературы // Кубанское казачество: проблемы истории и возрождения: Тезисы докл. науч. конф. / Науч. ред. В. Н. Ратушняк, В. Е. Щетнев. – Краснодар: КГУ, 1992. – С. 121–123.

149. *Еремеева А. Н.* Художественная интеллигенция Кубани в послевоенные годы (1946–1953 гг.) // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 1 (18). – С. 22–27.

150. *Еременко С. И.* Хоровое искусство Кубани. – Краснодар: Кн. изд-во, 1977. – 144 с.

151. *Еременко С. И.* Предан песне (деятельность Г. М. Концевича в досоветский период) // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – № 1 (16). – С.14–17.

152. Етимологічний словник: У семи томах – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 1. – 632 с.

153. Етимологічний словник: У семи томах – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 2. – 571 с.

154. Етимологічний словник: У семи томах – К.: Наукова думка, 1989. – Т. 3. – 551 с.

155. *Ефименко А. Я.* История украинского народа. – К.: Лыбидь, 1990. – 512 с.

156. *Ємець В.* Кобза та кобзарі. – Берлін, 1923. – 112 с.

157. *Єфремов Е. В.* Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1985. – Вип. 20. – С. 79–98.

158. *Єфремов Є. В.* Про традиційну фактурну будову поліських ліричних пісень // Фольклористичні візії (учні – вчителеві І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя) / Ред. І. Зінків. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 65–81.

159. *Жадан В. А.* Роль регентских курсов в развитии музыкальной культуры Кубанской области конца XIX столетия // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 88–92.

160. *Жадан В. А.* Войсковой певческий хор и его роль в становлении церковного пения в Черномории и Кубанской области (XIX – начало XX вв.) // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 149–153.

161. Жартівливі пісні / Упоряд.: О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967. – 254 с. з іл.

162. Жартівливі та сатиричні пісні / Упоряд., передм. та прим. М. К. Дмитренка. – К.: Наукова думка, 1988. – 325, [2] с.: іл.

163. *Жеплинський Б.* Коротка історія кобзарства в Україні. – Львів: Край, 2000. – 196 с.

164. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: Очерки по этнографии края / Под ред. В. В. Иванова. – Харьков: Тип. губ. Правления, 1898. – Т. 1. – 1012 с.

165. *Жиганова С. А.* Весилле на старинной свадьбе в черноморской станице // Кубанские казачьи ведомости (Краснодар). – 1990. – № 26 (350). – С. 12.

166. *Жиганова С. А.* К вопросу об особенностях песенных традиций позднего формирования (на примере ст. Темижбекской Кавказского района Краснодарского края) // Традиционные национальные культуры Кубани: состав, состояние, проблемы: Мат. науч.-прак. конф. – Краснодар: ЦНКК, 1991. – С. 51–56.

167. *Жиганова С. А.* Особенности свадебного обряда и песен в станицах Лабинского района (по материалам фольклорно-этнографических экспедиций ЦНКК 1994 г.) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1994 год: Первые Дикаревские читания. – Белореченск, 1995. – С. 63–70.

168. *Жиганова С. А.* Весенние хороводы Закубанья // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1996 год: Третьи Дикаревские читания. – Краснодар, 1997. – С. 27–30.

169. *Жиганова С. А., Семенцов М. В.* «Ой, чем полюшко было разукрашено...» // Народное творчество. – 1998. – № 2. – С. 10–12.

170. *Жиганова С. А.* В эфире – «Истоки» // Народное творчество. – 1998. – № 2. – С. 28.

171. *Жиганова С. А.* Весенние хороводы Закубанья // Народное творчество. – 1998. – № 2. – С. 35–36.

172. *Жиганова С. А.* Музыкальный фольклор Кубани как основа специальных учебных курсов школы и ВУЗа // Проблемы художественно-творческого развития детей средствами традиционной культуры: Тезисы докл. краевой науч.-прак. конф. – Краснодар, 1998. – С. 26–29.

173. *Жиганова С. А.* Особенности обрядового свадебного пения ст. Сторожевой Зеленчукского района Карачаево-Черкесской республики (проблемы типологии музыкально-поэтического кодирования свадебных ритуалов восточных славян) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1998 год: Пятые Дикаревские читания. – Краснодар, 1999. – С. 196–204.

174. *Заградская С., Владимиров Е.* Дорогу осилит идущий // Кубань. – Краснодар, 1986. – № 9. – С. 71–78.

175. *Зайончковский П. А.* Самодержавие и русская армия на рубеже XIX–XX ст. 1881–1903. – Москва, 1973. – 351 с.

176. *Закревский Н.* Избранные малороссийские и галицкие песни и думы / Собрал Н. Закревский. – М.: Университ. тип., 1860. – VI, VIII, 136 с., 1 вкл. л. с нот. (Старосветский бандуриста. Кн. 1).

177. *Залізняк Л.* Від славинів до української нації.– К., 1998. – 256 с.: іл.

178. Запорожці: До історії козацької культури / Упоряд. тексту, передм. І. Кравченка; упоряд. іл. мат. Ю. Іванченка. – К.: Мистецтво, 1993. – 400 с.

179. *Заремба С.* З національно-культурного життя українців на Кубані (20–30-ті роки XX ст.) // Київська старовина. – 1993. – № 1. – С. 94–104.

180. За українізацію радянську: Збірка постанов про українізацію на Північному Кавказі. – Москва–Ростов-на-Дону, 1931. – С. 5–7.

181. *Захарченко В. Г.* К вопросу о состоянии и задачах собирания и изучения традиционного фольклора Кубани // Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения: Тезисы докл. науч. конф. / Союз комп. РСФСР. – М., 1983. – С. 18–19.

182. *Захарченко В. Г.* Живая связь времен // Кубань. – Краснодар, 1984. – № 7. – С. 57–68.

183. *Захарченко В. Г.* Народные песни Кубани: Из репертуара Кубанского казачьего хора. – Краснодар: Кн. изд.-во, 1987. – Вып. 1. – 320 с.

184. *Захарченко В. Г.* Бигдай А. Д. – собиратель народных песен Кубани // Новейшие исследования по социально-экономической и культурной истории дореволюционной Кубани. – Краснодар, 1989. – С. 120–132.

185. *Захарченко В. Г.* Українські народні пісні з Кубані // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 1. – С. 58–62.

186. *Захарченко В. Г.* Українські пісні на Кубані // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 3. – С. 50–57.

187. *Захарченко В. Г.* Слово о Г. М. Концевиче // Проблемы историографии и культурного наследия народов Кубани дореволюционного периода. – Краснодар, 1991. – С. 84–90.

188. *Захарченко В. Г.* Аким Дмитриевич Бигдай и его сборник «Песни кубанских казаков» // Бигдай А. Д. Песни кубанских казаков / Ред. В. Г. Захарченко. – Краснодар: Кн. изд-во, 1992. – Т. 1: Песни черноморских казаков. – С. 5–28.

189. *Захарченко В. Г.* Песни станицы Кавказской, записанные от Анастасии Ивановны Сидоровой. – Краснодар: Сов. Кубань, 1993. – С. 3–246.

190. *Захарченко В. Г.* О влиянии православия на народные культурные традиции // Казачество в истории России: Тезисы докл. междунар. науч. конф. – Краснодар, 1993. – С. 211–216.

191. *Захарченко В. Г.* Народные песни Кубани. – Краснодар: Сов. Кубань, 1997. – Вып. 2: Песни черноморских казаков. – 592 с.

192. *Захарченко В. Г.* Спасти народные песни от забвения – значит спасти народ // Народное творчество. – М., 1998. – № 2. – С. 7.

193. *Захарченко В. Г.* Центр народной культуры Кубани // Народное творчество. – М., 1998. – № 2. – С. 34.

194. *Захарченко Виктор Гаврилович*: Библиографический указатель. – Краснодар: ЦНКК, 1998. – 56 с.

195. *Зиссерман А. Л.* 25 лет на Кавказе. – Ч. 1: 1842–1851. – СПб.: Тип. Суворина, 1879. – 424 с.; Ч. 2: 1851–1856. – 1879. – 441 с.

196. *Зелинская Е.* «Летели две птички...» Игра в традиционной молодежной субкультуре // Народное творчество. – М., 1998. – № 2. – С. 21–22.

197. *Земцовский И. И.* О взаимосвязи текста с напевом русской народной лирической песни // Русский фольклор. – Москва–Ленинград, 1960. – Вып. 5. – С. 219–230.

198. *Земцовский И. И.* Русская протяжная песня. – Ленинград: Советский композитор, 1967. – 195 с.

199. *Земцовский И. И.* Песня как исторический феномен // Народная песня: проблемы изучения. – Ленинград: Советский композитор, 1983. – С. 4–21.

200. *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры / Ответст. ред. Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1991. – С. 152–189.

201. Знай свой край: Словарь географических названий Краснодарского края. – Краснодар: Кн. изд-во, 1974. – 200 с.

202. *Золотаренко В. Ф.* Плач Василия при реке Кубани: Рассказ об Екатеринодаре, главном городе ЧКВ // Известия ОЛИКО / Под ред. Б. М. Городецкого. – Екатеринодар, 1909. – Вып. IV. – С. 43–72.

203. Золоті ключі: Пісенник / Упоряд. Д. М. Ревуцький. – К.: Мистецтво, 1926. – Вип. 1. – 148 с. з нот. – 1926. – Вип. 2. – 148 с. з нот.; 1926. – Вип. 3. – 140 с. з нот.

204. *Зубарева В.* Первый праздник таманской старины // Таманец (Темрюк). – 1979. – 18 мая.

205. З української старовини: Альбом / Текст Д. І. Яворницького; Малюнки М. С. Самокиша та С. І. Васильківського. – К.: Мистецтво, 1991. – 312 с.

206. Из доклада помощника начальника Штаба ККВ от 31 мая 1911 г., Екатеринодар, атаману ККВ / Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 1 (8). – С. 26.

207. Из переписки по поводу издания сборников А. А. Кошица / Публикация В. К. Чумаченко // Вторые кубанские лит.-ист. чтения. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 13–16.

208. *Ирза Н. Д.* Музыка и современные представления о художественном пространстве-времени // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. – Москва, 1992. – С. 3–16.

209. Историческая мысль Кубани на пороге третьего тысячелетия: Сб. науч. ст. и юбилейных мат. – Краснодар, 2000. – 172 с.

210. История городов и сел Укр. ССР: В 26 томах; Черниговская область. – К.: Гл. ред. УСЭ ин-та истории АН УССР, 1983. – 816 с.

211. История русского драматического театра: В семи томах – М.: Искусство, 1977. – Т. 2. – 560 с.

212. Исторія русовъ или Малой Россіи. Соч. Г. Конискаго. – М.: Тип. ун-та, 1846. – Репринт. изд. – К.: Дзвін, 1991. – 308 с.

213. Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1997 год / Четвёртые Дикаревские чтения. – Белореченск, 1998 – 100 с.

214. *Іваницький А. І.* Музичний склад чумацьких пісень // Чумацькі пісні / Упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 46–57.

215. *Іваницький А. І.* Музика українського весілля // Весільні пісні: У двох книгах. – К.: Наукова думка, 1982. – Кн. 1. – С. 54–69.

216. *Іваницький А. І.* Українська народна музична творчість: Посіб. для вищих та середніх учб. закладів. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.

217. *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. – К.: Заповіт, 1997. – 392 с.

218. *Іваницький А. І.* Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація (мислення-мова-музика) // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упоряд. О. І. Мурзина. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998. – Вип. 1. – С. 21–33.

219. *Іваницький А. І., Пальонний В. І.* Радянська фольклористика чи фольклоризм? Політика і культура // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упоряд. О. І. Мурзина. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998. – Вип. 1. – С. 229–236.

220. *Іванишин В., Радевич-Винницький Я.* Мова і нація. – Дрогобич: Відродження, 1992. – 144 с.

221. І для сміху, і для розуму: Українська народна сатира і гумор / Упоряд. П. Ф. Гальченко. – К., 1971. – 191 с.

222. Історія міст і сіл Укр. РСР.: У 26 томах; Київська область. – К.: Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. – 791 с.

223. Історія міст і сіл Укр. РСР.: У 26 томах; Полтавська область. – К.: Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. – 1028 с.

224. Історія міст і сіл Укр. РСР.: У 26 томах; Черкаська область. – К.: Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1972. – 788 с.

225. Історія міст і сіл Укр. РСР: У 26 томах; Кримська область. – К.: Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1974. – 802 с.

226. *Кавешников П.* Фольклор станицы Усть-Лабинской // Колхозный путь (Усть-Лабинск). – 1937. – 21 марта.

227. *Кагарлицький М.* Одержимість // Дніпро. – 1989. – № 11. – С. 87–103.

228. Казачество: Мысли современников о прошлом, настоящем и будущем казачества. – Ростов-на-Дону: Кн. изд.-во, 1992. – 320 с.

229. Казачий словарь-справочник / Сост. Г. В. Губарев, ред. А. И. Скрылов. – Сан Ансельмо, Калифорния (США), 1969. – Т. 3. – 344 с.

230. *Калоев Б. А.* М. М. Ковалевский и его исследования горских народов Кавказа. – М., 1979. – 202 с.

231. *Калышкина С.* «Стукатить – грюкатить кабылия голова...» // Народное творчество. – М., 1998. – № 2. – С. 19–20.

232. *Каманін І.* До питання про козацтво перед Богданом Хмельницьким // Запорожці: До історії козацької культури. – К.: Мистецтво, 1993. – С. 43–52.

233. *Каппелер А.* Мазепенцы, малороссы, хохлы, украинцы в этнической иерархии Российской империи // Россия–Украина: история взаимоотношений от времен Киевской Руси до первой половины XX в.: Сб. ст. по итогам конф. / Отв. ред.: А. И. Миллер, В. Ф. Репринцев, Б. Н. Флоря. – М.: Школа «Языки рус. лит.», 1997. – С. 125–144.

234. *Карапетян Л. А.* Национальный вопрос в идеологии политических партий на Северном Кавказе: общее и особенное (1900–1917 гг.) // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 111–119.

235. *Карманов Е.* Тмутараканский солнцеворот // Литературная Кубань (Краснодар). – 1999. – № 2.

236. *Качкан В. А.* Фольклоризм Анатолія Свидницького // Качкан В. А. Хай святиться ім'я твоє: Історія української літератури і культури в персоналіях. – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. – Кн. IV. – С. 7–23.

237. *Квітка К. В.* Українські пісні про дітозгубницю // Етнографічний вісник УАН. – К., 1926. – Кн. 3. – С. 113–137. – 1927; Кн. 4. – С. 31–70.

238. *Квитка К. В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // *Квитка К. В.* Избранные труды: В двух томах / Сост. и комментарии В. Л. Гошовского. – М.: Советский композитор., 1973. – Т. 2. – С. 3–29.

239. *Квитка К. В.* Украинские песни о матери-детоубийце // *Квитка К. В.* Избранные труды: В двух томах / Сост. и комментарии В. Л. Гошовского. – М.: Советский композитор., 1973. – Т. 2. – С. 119–198.

240. *Квітка К. В.* Епічні пісні // *Квітка К. В.* Вибрані статті: В двох частинах / Упоряд., передмова та коментарі А. І. Іваницького. – К.: Музична Україна, 1985. – Ч. 1. – С. 15–41.

241. *Квітка К. В.* Потреби в справі дослідження народної музики на Україні // *Квітка К. В.* Вибранні статті: В двох частинах / Упоряд., передмова та коментарі А. І. Іваницького. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 130–141.

242. К вопросу о собирании и издании памятников кубанского творчества // Бюллетень ОЛИКО. – Екатеринодар, 1914. – Вып. 1. – С. 9.

243. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. – М.: СЭ, 1966. – 376 с.

244. *Кириллов П.* Малороссийские песни в станице Новоминской Ейского уезда Кубанской области // Сборник материалов для описания местности и племен Кавказа. – Тифлис, 1884. – Вып. IV. – С. 77–128.

245. *Кириллов П.* Черноморская свадьба: Этнографический очерк // Кубанский сборник. – Екатеринодар, 1891. – Т. 2. – С. 3–27.

246. *Кирчів Р. Ф.* Національна цілісність фольклорної традиції українців // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 125–129.

247. *Кирий О. А., Матвеев О. В.* Исторические песни кубанских казаков глазами историка // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: КЭЦРО, 1999. – С. 58–78.

248. *Кислицын С. А.* К вопросу об этапах осуществления большевистской политической элитой расказачивания в 20–30-е гг. // Проблемы истории казачества. – Волгоград, 1995. – С. 82–93.

249. *Кияшко И. И.* Войсковые певческий и музыкантский хоры Кубанского казачьего войска. 1811–1911. – Екатеринодар, 1911. – 108 с.

250. *Клименко І. В.* Мелографія жнивних наспівів басейну Прип'яті.: Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. – К., 2001. – 20 с.

251. *Клинченко Т.* Культура та уклад життя українців Алтайського краю // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 125–129.

252. *Коваль Р.* Неповний список українських діячів Кубані; Кубанська трагедія українського народу // *Польовий Р.* Кубанська Україна. – К.: Діокор, 2002. – С. 121–177; 257–299.

253. *Коваль-Фучило І.* Голосіння у контексті похоронного ритуалу // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 33–45.

254. Козак Мамай: Навч. посіб.-хрестоматія з української літератури / Упоряд. В. В. Оліфіренко, В. К. Чумаченко. – Київ–Донецьк–Краснодар, 1998. – 224 с.

255. *Колесса Ф.* Народні пісні Прикарпатської Русі // Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді. – Ужгород, 1938. – Т. 13. – С. 13–14.

256. *Колесса Ф.* Українська усна словесність: Загальний огляд. – Львів: Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1938. – 646 с.

257. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум / Підготовка до друку, вступ. ст. С. Й. Грици. – К.: Наукова думка, 1969. – 591 с.

258. *Колесса Ф.* Фольклористичні праці / Підготовка до друку, вступ. ст. та прим. В. Юзвенко. – К.: Наукова думка, 1970. – 415 с.

259. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Передм., прим. та коментарі С. Й. Грици. – К.: Наукова думка, 1970. – 592 с. з нот.

260. *Колесса Ф.* Шкільний співаник. – К.: Музична Україна, 1991. – 224 с.

261. *Колесса Ф.* Вірування про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядності // Записки Наукового товариства ім. Шевченка / Ред.: Р. Кирчів, О. Купчинський, М. Глушко. – Львів: НТШ, 2001. – Т. CCXL II. – С. 7–86.

262. *Колесников В. А.* К вопросу о влиянии украинской культуры на линейное казачество Кубани // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1997 год: Четвёртые Дикаревские чтения / Науч. ред. Н. И. Бондарь; сост. М. В. Семенцов. – Белореченск, 1998. – С. 27–30.

263. *Колотинский П. Н.* Опыт длительного изучения мировоззрения учащихся выпускных классов: Труды Кубанского пединститута. – Краснодар, 1929. – Т. 2-3. – С. 97–98.

264. Колядки і щедрівки / Зібрав В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Львів, 1914. – Т. XXXV, XXXVI.

265. Колядки та щедрівки // Зимова обрядова поезія трудового року / Упоряд., передм. і прим. О. І. Дея. – К.: Наукова думка, 1965. – 804 с.

266. Колядки / Упоряд. Я. Коваль. – Львів, 1990.

267. Колядки і щедрівки / Упоряд., вступ. ст. та прим. М. Глушка. – К.: Музична Україна, 1991. – 238 с.

268. Колядки / Упоряд., підготовка текстів і нот. мат., вступ. ст. І. В. Хланти, В. Ю. Яреми. – Ужгород: Патент, 1998. – 246 с.

269. *Комиссинская Л. В.* Театральное любительство в кубанском казачьем войске // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: ЦНКК, 1999. – С. 105–112.

270. *Комиссинский В.* За тремя веками // Черноморская здравница (Сочи). – 1967. – 31 января.

271. *Комиссинский В.* Встречи с песней // Музыкальная жизнь. – М., 1975. – № 17. – С. 7–8.

272. *Комиссинский В.* Необычный концерт // Комсомолец Кубани (Краснодар). – 1979. – 16 января.

273. *Компан О. С.* Міста України в другій половині XVII ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 388 с.

274. *Концевич Г. М.* Чумаки в народных песнях // Известия ОЛИКО. – Екатеринодар, 1913. – Вып. 6. – С. 167–190.

275. *Концевич Г. М.* Волынка / Предисл., обработка для вок. муж. квартета без сопровождения. – Краснодар, 1927. – 14 с.

276. *Концевич Г. М.* Дударик / Предисл., обработка для вок. муж. квартета без сопрововждения. – Краснодар, 1930. – 12 с.

277. *Концевич Г. М.* Песни кубанских казаков // Красное знамя (Краснодар). – 1937. – 3 марта.

278. *Концевич Г. М.* Казачий хор в станицах Кубани // Красное знамя (Краснодар). – 1937. – 21 июля.

279. *Концевич Г. М.* Народные песни казаков: Из репертуара Кубанского войскового певческого хора / Сост. Г. М. Концевич; Сбор мат., подготовка к печати В. Захарченко. – Краснодар: Эдви, 2001. – 448 с.

280. Концерт украинских колядок и щедривок в исполнении Кубанского войскового певческого хора // Кубанский край (Екатеринодар). – 1915. – 11 февраля.

281. *Конюс Г. Э.* Научное объяснение музыкального синтаксиса (К изучению вопроса). – М., 1935. – 54 с.

282. *Короленко П. П.* Чорноморці. – СПб., 1874. – [2], 212, 76, III с.; 1 л. карт.

283. *Короленко П. П.* Древние сведения о Межигорском монастыре // Кубанский сборник. – Екатеринодар, 1897. – Т. 4. – С. 1–30.

284. *Короленко П. П.* Предки кубанских казаков на Днепре // Кубанский сборник. – Екатеринодар, 1901. – Т. 7. – С. 1–70.

285. *Короленко П. П.* Справка, извлеченная из дел Харьковского исторического архива, по истории малороссийского казачества. – Харьков: Печатное дело, 1905. – 18 с.

286. *Короленко П. П.* Двухсотлетие Кубанского казачьего войска. 1696–1896: Ист. очерк. – Екатеринодар: Тип. КОП, 1896. – Репринт. изд. – Краснодар, 1991. – 121 с.

287. *Короленко П. П.* Кубанские казаки: Мат. для истории ККВ. – Краснодар, 1992. – 20 с.

288. *Корсакова Н. А.* Увековечим имя // Криница. – Краснодар: ЦНКК, 1990. – № 1 (01). – С. 4.

289. *Корсакова Н. А.* Культурная жизнь кубанского казачества в зарубежье // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 85–88.

290. *Костенко Л. В.* Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала // Косень. – Житомир, 1999. – № 2–3. – С. 3–16.

291. *Коціпіньський А.* Пісні, думки і шумки руського народа на Подолі, Україні і в Малоросії, списані А. Коціпіньським. – К.–Кам'янець-Подільський, 1862. – 316 с.

292. *Кошиць О. А.* Українські народні пісні: Для мішаного хору / Загальна ред. та вступ. ст. О. Міньківського. – К.: Мистецтво, 1965. – 120 с.

293. *Кошиць О. А.* Про українську пісню й музику. – Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1970. – 49 с.

294. *Кошиць О. А.* Спогади / Упоряд. та передм. М. І. Головащенка. – К.: Рада, 1995. – 392 с.

295. *Кошиц А. А.* Записывание песен на Кубани (1903–1905 гг.) / Примеч. В. К. Чумаченко // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1996. – № 4 (7). – С. 20–22; 1997. – № 1 (8). – С. 23–26.

296. *Кошиц А. А.* Из писем В. Беневскому / Вст. ст. В. К. Чумаченко, публикация И. Ф. Вараввы // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 41–45.

297. *Кошиць О. А.* З піснею через світ (Подорож української республіканської капели) / Упоряд., літ. обробка, передм. та загальна ред. М. І. Головащенка. – К.: Рада, 1998. – 328 с.

298. *Кошиц А. А.* Песни линейских казаков, кубанских казаков и солдатские / Публикация В. К. Чумаченко // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 16–24.

299. *Кошиц А. А.* Кубанские фольклорные записи // Кубань: проблемы истории и информатизации / Публикация Н. А. Супрун-Яремко. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 2 (19). – С. 27–28.

300. *Кравченко І.* Світ запорозький та його цінності // Запорожці: До історії козацької культури. – К.: Мистецтво, 1993. – С. 5–28.

301. *Красиков М.* Пасивне побутування фольклору: занепад чи норма? // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колект. дослідження за мат. Четвертих Гончарівських читань. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 2002. – С. 153–160.

302. Краснодарский край в 1937–1941 гг.: Документы и материалы. – Краснодар, 1997. – 1120 с.

303. *Крип'якевич І. П.* Історія України. – Львів: Світ, 1990. – 520 с.

304. *Крип'якевич І. П.* Богдан Хмельницький. – Львів: Світ, 1990. – 408 с.

305. Кубанские рассветы / Автори текста: Н. В. Анфимов, В. П. Бардадым, Б. А. Ермаков и др.; Фото: А. Н. Зотов, С. К. Шишманян, В. Л. Омельченко и др.; Сост. Г. Г. Шулякова. – Краснодар: Кн. изд-во, 1989. – 288 с.; илл.

306. Кубанские станицы: Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани. – М.: Наука, 1967. – 356 с.

307. Кубанские танцы / Вст. ст., науч. ред. Л. Г. Нагайцевой. – Краснодар: ЦНТ, 1989. – 189 с.; нот.

308. Кубанский сборник: Труды кубанского обл. статкомитета / Под ред. Е. Д. Фелицына. – Екатеринодар, 1883. – Т. 1. – 1114 с.

309. Кубанское казачество: проблемы истории и возрождения / К 200-летию основания г. Екатеринодара и 40 кубанских станиц. – Краснодар, 1992. – 145 с.

310. Кубань в Великой Отечественной войне. – Краснодар, 2000. – 184 с.

311. Кубань в XX веке. Осмысление исторического пути: Мат. науч. семинара. – Краснодар, 2000. – 74 с.

312. *Куєвда В.* Світотворчий міф українського етносу // Артанія. – К., 1999. – Кн. 5. – С. 6–11.

313. *Кукса В. П.* Павловская: Очерки. – Краснодар: Кн. изд-во, 1983. – 64 с.

314. *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. – СПб., 1856. – Репринт. изд. – К.: Дніпро, 1994. – 719 с.

315. Курень: Антология кубанской литературы XVIII – начала XX веков / Сост., предисл., коммент. В. К. Чумаченко. – Краснодар: Южная звезда, 1994. – 114 с.

316. Курень Кущевский // Вольная Кубань (Краснодар). – 1993. – 13–19 ноября.

317. *Кухаренко Я. Г.* Чорноморський побит на Кубані між 1794–1796 роками // Збірник творів Я. Г. Кухаренка . – К.: Тип. ун-та, 1880. – С. 17–86.

318. *Кухаренко Я. Г., Туренко А. М.* Исторические записки о войске Черноморском // Киевская старина. – 1887. – № 3. – С. 494–536; № 4. – С. 721–746; № 5. – С. 125–151; № 6. – С. 335–378.

319. *Куценко И. Я.* Из истории борьбы за учительские кадры на Кубани в 1921–1925 гг. // Труды Краснодарского гос. пединститута. – Краснодар, 1963. – Вып. 33. – С. 196–199.

320. *Куценко И. Я.* Кубанское казачество. – Краснодар: Кн. изд-во, 1990. – 384 с.

321. *Лавинцов А. И.* Предкавказье. Кавказ. Закавказье // Покоренный Кавказ. – СПб., 1904. – С. 7–25.

322. *Лавинцов А. И.* Горные орлы и их гнезда // Покоренный Кавказ. – СПб., 1904. – С. 108–128.

323. *Лавров А. И.* Преданья седой и не седой старины // Покоренный Кавказ. – СПб., 1904. – С. 47–86.

324. *Лавров Л. И.* Станица Пашковская // *Лавров Л. И.* Историко-этнографические очерки Кавказа. – Ленинград: Наука, 1978. – С. 48–90.

325. *Лавров Л. И.* Канун революции и гражданская война на Кубани: Биографические заметки // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: Изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 124–160.

326. *Ламонов А. Д.* Исторический очерк о заселении станицы Кавказской Кубанского казачьего войска и жизни ея с 1794 по 1914 год // *Захарченко В. Г.* Песни станицы Кавказской, записанные от Анастасии Ивановны Сидоровой. – Краснодар: Сов. Кубань, 1993. – С. 247–336.

327. *Латышов Н. П.* География Краснодарского края. – Краснодар, 1999. – 136 с.

328. *Лебедев Ф.* К 50-летнему юбилею покорения Западного Кавказа и окончания Кавказской войны: Труды Ставропольской архивной комиссии. – Ставрополь: Тип. губ. Правления, 1914. – 16 с.

329. *Лев М.* Українські регіональні досліди і публікації поза межами України // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Нью-Йорк–Париж–Торонто: НТШ, 1969. – Т. CVIIIV. – С. 159–165.

330. *Леонгард К.* Акцентуированные личности / Пер. с нем. В. М. Лещинской; Под ред. и с предисл. В. М. Блейхера. – К.: Вища школа, 1981. – 392 с.

331. *Леонтович М.* Хорові твори. – К.: ДВОМ, 1961. – 134 с.

332. *Леонтович М.* Практичний курс навчання співу у середніх школах України / Упоряд. Л. О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989. – 134 с., нот.

333. *Леся Українка.* Записи народної творчості: Пісні, записані з голосу Лесі Українки / Упоряд. і примітки О. І. Дея та С. Й. Грици // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 9. – 432 с.

334. *Линева Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. – СПб., 1904. – Вып. 1. – XLIII, [2], 90 с. с нот., II табл., 2 пр. – Вып. 2: Песни новгородские. – 1909. – [2], LXXVIII, [2], 66 с. с ил. и нот., II диаграммы.

335. *Липинский А. В.* Троицкая станица: Статистическое описание // Кубанский сборник: Труды кубанского обл. статкомитету / Под ред. Е. Д. Фелицына. – Екатеринодар, 1883. – Т. 1. – С. 690–732.

336. *Лисенко М. В.* Збірник українських пісень. – Лейпциг–Київ, 1868–1911. – Вип. 1–7.

337. *Лисенко М. В.* Пісні із збірки Я. Бігдая // Повна збірка творів / Ст. та примітки Д. Ревуцького. – Харків–К.: ДВУ, 1932. – Т. IV. – Вип. 13. – С. 2–9.

338. *Лисенко М. В.* Українські народні пісні для голосу з фортепіано / Муз. ред. М. І. Вериківського; Літ. ред. М. Т. Рильського // Зібрання творів: У 20 т. – К.: Мистецтво, 1954. – Т. XVII. – 167 с.

339. *Лисенко М. В.* Молодощі: Зб. танків та веснянок; Зб. народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народних. – К.: Музична Україна, 1990. – 144 с.

340. *Лесюк Н.* Діагностичний потенціал поняття архетипу в народній культурі // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колект. дослідження за мат. Четвертих Гончарівських читань. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 2002. – С. 38–48.

341. Литература Кубани: В двух томах: Хрестоматия для 5–11 кл. ср. шк. / Сост. О. Г. Панаэтов. – Краснодар: Изд-во «СК», 1999. – 304 с.

342. *Лихоносов В. И.* Наш маленький Париж. Ненаписанные воспоминания: Роман. – М.: Сов. писатель, 1989. – 608 с.

343. *Луканюк Б. С.* Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. пр. / Ред.-упоряд. Б. С. Луканюк. – К.: КДК ім. П. Чайковського, 1989. – С. 59–86.

344. *Луканюк Б. С.* Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель // Перша конф. дослідників народної музики західноукраїнських земель / Упоряд. Б. С. Луканюк. – Львів: ЛДК ім. М. Лисенка, 1990. – С. 5–8.

345. *Луканюк Б. С.* Про Основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації // Друга конф. дослідників народної музики Червоноруських земель / Упоряд. Б. С. Луканюк. – Львів: ЛДК ім. М. Лисенка, 1991. – С. 45–53.

346. *Луканюк Б. С.* Пам'ятка студента-практиканта і збирача-початківця. – Рівне: РДГУ, 2001. – 24 с.

347. *Лукичев П. Н., Скорик А. П.* Казачество: историко-психологический портрет // Возрождение казачества: история и современность: Мат. V всерос. науч. конф. – Новочеркасск, 1994. – С. 23–29.

348. *Лук'янець Г. В.* Муравський шлях-2000: Мат. фольклорно-етнографічної експедиції / Упоряд.: Г. В. Лук'янець, М. П. Маслов, О. В. Коваль. – Харків: Регіон-інформ, 2000. – 152 с.

349. *Лупін Б.* Короткий огляд новішої літератури з питання історії матеріальної культури Північного Кавказу (1917–1929) // Східний світ. – Харків, 1930. – С. 17–19.

350. *Лурье С. В.* Историческая этнология: Уч. пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 1997. – 448 с.

351. *Луцков В. Е.* Кропоткин: Очерк. – Краснодар: Кн. изд-во, 1986. – 77 с.

352. *Максимович М.* Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем.– М., 1827. – 234 с.

353. *Максимович М.* Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем. – М., 1834. – Ч. 1. – Кн. 1. – 180 с.

354. *Мануйлов А. Н.* «Пустить Сыдора»: несколько слов к вопросу об атрибуции обряда // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: КЭЦРО, 1999. – С. 29–49.

355. *Мартыненко Л. Б.* Современное бытование пословиц и поговорок черноморских (запорожских) казаков на Кубани // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 108–111.

356. *Марченко-Пошивайло Т.* Народна картина «Козак Мамай» як полісемантичне уособлення світогляду українців. – Артанія. – К., 1999. – Кн. 5. – С. 34–36.

357. *Маслов А. В.* Три века истории Кубани: XVIII–XX. Вопросы, ответы, комментарии: Уч. пособие для общеобразовательных учреждений. – Краснодар: ОИПЦ «Перспективы образования», 2000. – 108 с.

358. *Матвеев В.* Слово о кубанском казачестве. – Краснодар: Сов. Кубань, 1995. – С. 3–342.

359. *Матвеев О. В.* В сундуках каких только цветов нет...// Народное творчество. – М., 1998. – № 2. – С. 37–38.

360. *Махровский П.* Об изучении Кубанской области со стороны музыкальной // Кубанские областные ведомости (Екатеринодар). – 1902. – 20, 21 ноября.

361. *Мациевский И. В.* О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. – М.: Музыка, 1972. – С. 299–339.

362. *Маціевський І. В.* До вивчення народної музики української діаспори // Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури: Тези доп. респ. наук.-теор. конф. – Ровно: РДИК, 1990. – С. 77–79.

363. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры // Автореф. дис... д-ра искусст.: 17.00.02 / Гос. консерватория им. П. Чайковского. – К., 1990. – 40 с.

364. *Маціеуско І. В.* Этна-культурныя праблемы маргінальных зямель // Пашлю серу зязюльку па радзінушку. – Санкт-Петербург–Невель, 1996. – С. 25–27.

365. *Маціевський І. В.* Українські маргіналії. Наукова та культурницька проблематика маргінальних етноісторичних масивів сучасного зарубіжжя // Над Бугом і Нарвою: Укр. часопис Підляшшя. – Більськ Підляські, 1999. – № 4 (44). – С. 38–41.

366. *Маціевський І. В.* Еко-психологічні аспекти активного звернення сучасної молоді до традиційного музичного мистецтва // Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури: Тези доп. міжнар. наук.-прак. конф. / Харківський ОЦНТ. – Харків: Регіон-інформ, 2000. – С. 23–26.

367. *Маціевський І. В.* Проблеми культурного відродження українських маргінальних етнічних спільнот // Мат. IV міжнар. конгресу україністів. – К., 2001.

368. *Маціевський І. В.* Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки / Ред. І. Зінків. – Тернопіль: Астон, 2002. – 172 с.

369. *Медунина В. О.* О вольных россиянах, не знавших крепостного ярма // Кубань. – Краснодар, 1991. – № 1. – С. 53–57.

370. *Мельников Л.* Я. Г. Кухаренко и Т. Г. Шевченко в их взаимных отношениях // Известия ОЛИКО. – Екатеринодар, 1913. – Вып. VI. – С. 24–72.

371. *Меретуков К. Х.* Адыгейский топонимический словарь. – Майкоп, 1981. – 114 с.

372. *Меріме П.* Українські козаки та їхні останні гетьмани. Богдан Хмельницький. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 115–141; 142–301.

373. *Миклашевский И. М.* Харьковский университет как центр музыкальной культуры Слободской Украины в первой половине XIX в. // Учені записки ХДУ ім. О. Горького: Труди філол. ф-ту. – Харків, 1956. – Т. 3. – С. 29–53.

374. *Мирук М. В.* Кубанское казачество и украинизация Кубани: опыт и уроки (1921–1932 гг.) // Кубанское казачество: три века исторического пути. – Краснодар, 1996. – С. 18–22.

375. *Мицик Ю. А., Плохій С. М., Стороженко І. С.* Як козаки воювали: Історичні розповіді про запорізьких козаків. – Дніпропетровськ: Промінь, 1990. – 302 с.: іл.

376. *Мишанич М. В.* Архівне опрацювання народновокальних творів: Метод. рекомендації з музично-етнографічної транскрипції. – Львів: ВДМІ ім. М. Лисенка, 1995. – 20 с.

377. *Мова (Лиманский) В.* Из литературного наследия / Сост., предисл., коммент. и науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – 244 с.

378. *Мосолов А. В.* В станицах Кубани. – Сов. музыка. – М., 1953. – № 1. – С. 61–65.

379. *Мосолов А. В.* Песни Краснодарского края: Для пения (соло, хор) без сопровождения. – М.: Сов. композитор, 1959. – 34 с.

380. *Масолов А. В.* Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко; Предисл. А. Я. Эшпая. – М.: Сов. композитор, 1986. – 208 с.

381. Музика та дія в традиційному фольклорі: Зб. наук. пр. / Упоряд. В. Коваль, Б.-Ю. Янівський. – Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2001. – 116 с.

382. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд., вст. ст., прим., пер. з пол. С. Й. Грици. – К.: Музична Україна, 1995. – 432 с.

383. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / Муз. ред. и ст. В. Захарченко. – Майкоп: Адыгея, 1997. – 328 с.

384. Муравський шлях – 97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / Упоряд.: М. Красиков, М. Олійник, В. Осадча, М. Семенова. – Харків: ХДІК, 1998. – 360 с.

385. *Мурзина О. І.* Українські голосіння – афект та формотворення // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упоряд. О. І. Мурзина. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998. – Вип. 1. – С. 79–106.

386. *Мурзина О.І.* Індивідуальне й особистісне в традиційній музичній культурі // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колект. дослідження за мат. Четвертих Гончарівських читань. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 2002. – С. 132–137.

387. *Мухин А., Федченко Ф.* Кубанский фольклор // Большевик (Краснодар). – 1940. – 16 апр.

388. *Мушинка М.* Українське народознавство за межами України // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 19–30.

389. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 320 с.

390. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 284 с.

391. Наймитські та заробітчанські пісні / Автор передм. С. Й. Грица. – К.: Наукова думка, 1975. – 575 с. з нот.

392. Народні пісні в записах Івана Манжури / Упоряд., вст. ст. та прим. Л. С. Каширіної. – К.: Музична Україна, 1974. – 351 с. з іл.

393. Народні пісні в записах Івана Франка / Упоряд. О. І. Дей. – Львів: Каменяр, 1966. – 427 с.

394. Народні пісні в записах Івана Франка / Упоряд., вст. ст. і прим. О. І. Дея. – К.: Музична Україна, 1981. – 336 с.

395. Народні пісні в записах Марка Вовчка / Реставрація за рукописними та друкованими джерелами, упоряд., післямова і прим. О. І. Дея. – К.: Музична Україна, 1979. – 216 с.

396. Народні пісні в записах Миколи Гоголя / Упоряд., післямова і прим. О. І. Дея. – К.: Музична Україна, 1985. – 208 с.

397. Народні пісні в записах Павла Тичини / Упоряд. і прим. В. І. Суржі; Вст. ст. О. А. Правдюка. – К.: Музична Україна, 1976. – 176 с.

398. Народні пісні в записах Степана Руданського / Упоряд., вст. ст. і прим. Н. С. Шумади.– К.: Музична Україна, 1972. – 291 с.

399. Народні українські пісні в Київщині / Голос і слова П. Демуцького. – К.: Нотопечатня і тип. І. І. Чоколова, 1905. – Ч. 1. – XII, 68, II с.; Ч. 2. – 69–140 с.

400. Народні пісні з голосом (50 пісень і 5 додатків) / Зібрані, споряджені і видані О. Гулаком-Артемовським. – К.: Книгопечатня Е. Федорова, 1868. – 50, XII с. з нот.

401. Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах / Упоряд., вст. ст. і прим. О. І. Дея і В. Г. Пінчука. – К.: Музична Україна, 1974. – 215 с. з іл. і нот.

402. Народні пісні на слова Тараса Шевченка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961.–239 с.

403. Народні пісні українців Зеленого Клину в записах Василя Сокола. Нотні транскрипції Л. Лукашенко. – Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 1999. – 272 с.

404. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. – М., 1878. – Ч. 1–3. – 89 с.

405. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1980. – Т.1: Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам/ Сост. В. Х. Багарунов, З. П. Кардангушев. – 223 с.

406. Народные песни, собранные в западной части Волынской губ. в 1844 г. Н. Костомаровым // Малорусский литературный сборник / Издал Д. Мордовцев. – Саратов, 1859.

407. Народные южнорусские песни / Изд. Амвросия Метлинского. – К., 1854. – 472 с.

408. Народы мира: историко-этнографический справочник. – М.: СЭ, 1988. – 624 с.

409. *Науменко В. В.* Вопросы материальной культуры черноморских казаков в трудах Ф. А. Щербины // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 20–22.

410. *Науменко В. Е., Корсакова Н. А.* Публицистическая деятельность атамана В. Г. Науменко в эмиграции // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 45–50.

411. *Науменко В. Е., Нарожный Е. И.* Основы регионоведения (Северный Кавказ): Уч. пособие. – Краснодар: Кн. изд-во, 1999. – Ч. 1. – 220 с.

412. *Невская Т. А.* Особенности менталитета славянского населения Северного Кавказа в XIX – начале XX вв. // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 100–105.

413. *Недвига Н. Г.* Из истории взаимоотношений кубанского казачьего войска и православного духовенства // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 55–61.

414. *Недвига Н. Г.* Хронология достопримечательных событий и фактов из истории государственно-церковных отношений на Кубани (конец XVIII–XIX вв.) // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 46–48.

415. Неопубликованное письмо К. В. Россинского / Публикация А. И. Фединой // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 1 (8). – С. 19.

416. *Несмачная С.* Библиографический словарь. – Ставрополь, 2000. – Т. 1. – 208 с.

417. *Нижанківський О.* Українсько-руський співанник. – Львів: НТШ, 1903. – 92 с.

418. *Никонов В. А.* Краткий топонимический словарь. – М., 1966. – 509 с.

419. *Нікітін С. О.* Архаїзми досилабічної ритміки у східних районах Харківщини // Музична Харківщина: Зб. наук. пр. Харк. держ. ін-ту мистецтв ім. І. Котляревського / Упоряд.: П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська. – Харків: ХДІМ ім. І. Котляревського, 1992. – С. 292–296.

420. *Нирко О. Ф.* Кобзарство Кубані // Бандура. – Нью-Йорк, 1995. – № 51–52. – С. 2–22.

421. *Новикова Л. І.* До питання про специфіку фольклору Слобідської України // Музична Харківщина: Зб. наук. пр. ХДІМ ім. І. Котляревського / Упоряд.: П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська. – Харків: ХДІМ ім. Котляревського, 1992. – С. 255–264.

422. *Новикова Л. І.* Фольклор в дискурсі сучасності // Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури: Тези доп. міжнар. наук.-прак. конф. – Харків: Регіон-інформ, 2000. – С. 56–57.

423. *Новикова Л. І.* Фольклор у колі дискурсивних практик XX століття // Фольклористичні візії (учні – вчителеві І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. ст. і мат. / Ред.-упоряд. О. Смоляк, В. Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 115–119.

424. *Новиков Н. И.* Полное новое собрание российских песен. – М., 1781. – Т. 1. – 167 с.

425. *Нырко А. Ф.* Бандурист Канон Безчасный. Из истории кобзарского искусства на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 5–8.

426. *Нырко А. Ф.* Зот Диброва, рыцарь кубанского кобзарства // Вторые лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 133–136.

427. *Нырко А. Ф.* Этюды о кубанских кобзарях // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – № 1 (16). – С. 22–23.

428. *Обабко А. П.* Родословная запись о жизни рода Обабко на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 2 (19). – С. 41–50.

429. *Овчинников Сергий, протоиерей.* Войсковой гимн кубанского казачества как памятник гласного исповедания народной души. – Краснодар: КЦНКК, 1992. – 32 с.

430. *Овчинников Сергий, протоиерей.* Несколько слов об архитектурно-живописных особенностях Свято-Троицкого собора г. Екатеринодара в связи с характеристикой религиозных ценностей казачьего сознания // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: КЭЦРО, 1999. – С. 79–85.

431. *Овчинников Сергий, протоиерей.* Старинные кубанские праздники // Криница. – Краснодар: ЦНКК, 1990. – № 1 (01). – С. 8.

432. *Овчинников Сергий, протоиерей.* Церковнославянская книга как образ мироздания у истоков казачьего благоустройства на кубанской земле // Казачьи вести (Краснодар). – 1992. – № 29 (32).

433. *Огієнко І.* Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народа. – К.: Вид.-во книгарні Є. Череповського, 1918. – Репринт. відтворення. – К.: Абрис, 1991. – 272 с.

434. *Оглоблин О.* Гетьман Іван Мазепа та його доба. – Нью-Йорк–Київ–Львів– Париж–Торонто, 2001. – 462 с.

435. *Олексієнко М.* Тамань: Свято-Покровська церква. – Малиновий Клин (Краснодар). – 1992. – № 1. – Серпень. – С. 6.

436. Описание Черномории, составленное Якименко и Яриным в 1852 г. / Сообщил П. П. Короленко // Кубанский сборник. – Екатеринодар, 1899. – Т. 5. – С. 13–32.

437. *Орел В. Н.* Атаман Кухаренко и его друзья. – Краснодар: Тимпани, 1994.–80 с.

438. *Орлов Г.* Древо музыки. – Вашингтон–Санкт-Петербург, 1992.

439. *Орлов П.* Описание торжеств в ст. Таманской по поводу открытия 5 октября 1911 г. памятника... – Екатеринодар: Тип. Куб. обл. Правления, 1912. – 202 с.

440. *Осадча В. М.* Народнопісенна культура Слобожанщини: Автореф. дис. .... канд. мист.: 17.00.01 / Харківська держ. акад. культури. – Харків: ХДАК, 2000. – 20 с.

441. *Осадча В. М.* Ритмотипологія та особливості музичної стилістики слобожанських колядок // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2000. – Вип. 6. – С. 213–221.

442. *Осадча В. М.* Форми побутування фольклору у сучасному культурному середовищі // Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури: Тези доп. міжнар. наук.-прак. конф. – Харків: Регіон-інформ, 2000. – С. 38–41.

443. *Осадча В. М.* Ритмоінтонаційна активність і манера виконання у процесі творення слобожанського «протяжного» розспіву // Фольклористичні візії (учні – вчителеві І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. ст. і мат. / Ред.-упоряд. О. Смоляк, В. Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 82–90.

444. *Осадча В. М.* Сучасне відтворення традиційної народної культури: проблеми взаємодії // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2002. – Вип. 9. – С. 239–246.

445. *Осколков Е. Н.* Голод 1932–33 гг.: Хлебозаготовки и голод 1932–33 гг. в Северо-Кавказском крае. – Ростов-на-Дону: РГУ, 1991. – 91 с.

446. Основные административно-территориальные преобразования на Кубани (1792–1985). – Краснодар: Кн. изд-во, 1986. – 156 с.

447. Основы этнографии. – М.: Наука, 1968. – 359 с.

448. *Острогорский М.* Завоевание Кавказа (1801–1864): Рассказ из отечественной истории. – СПб.: Тип. Вольфа, 1880. – 208 с.

449. *Охріменко П., Охріменко О.* Літературні джерела української народнопісенної творчості // Другий міжнар. конгрес україністів: Історіографія українознавства. Етнологія. Культура. – Львів, 1994. – С. 281–289.

450. Очерки истории Кубани с древнейших времен по 1920 г. / Под общей ред. В. Н. Ратушняка. – Краснодар: Советская Кубань, 1996. – 656 с.

451. Очерки традиционной культуры казачеств России / Под общей ред. Н. И. Бондаря. – Москва-Краснодар, 2002. – Т. 1. – 590 с.

452. *Павлюк С. П.* Наукова актуальність інтегрального вивчення етнокультурних процесів українського зарубіжжя // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 7–13.

453. *Пачулиа В. П.* Падение Анакопии: Легенды Кавказского Причерноморья. – Москва: Наука, 1986. – 239, [1] с., [4] л. илл.

454. Певец казачьего края: Варавва Иван Федорович: Библиографический указатель / Сост.: О. М. Уржумова, Л. М. Завалова, Г. Е. Хлопотнева. – Краснодар, 2001. – 190 с.

455. *Передельский Е.* Станица Темижбекская и песни, поющиеся в ней // Сб. материалов. – Тифлис, 1883. – Вып. 3, отд. 2. – С. 1–90.

456. *Перетц В.* Семен Климовский // Известия отд. рус. языка и словесности АН. – 1903. – Кн. 1.

457. Перлини української народної пісні: Пісенник / Упоряд. М.М. Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1991. – 384 с.

458. *Перфильев Ю.Ю.* Тимашевск. Город-станица // Географія. – Краснодар, 2001. – № 10. – С. 3–6.

459. Песни буковинского народа / Зібрав Г. Г. Купчанко; Упоряд. О. Лоначевський // Записки Юго-Западного отдела имп. Рус. географического общества. – К.: 1875. – Т. 2. – С. 371–600.

460. Песни донских и кубанских казаков: Для хора без сопровожд. и с сопровожд. ф-но / Сост. и авт. предисл. С. Богуславский, И. Шишов. – Москва: Музгиз, 1937. – 110 с.

461. Песни донских и кубанских казаков: Для муж., жен., смеш. хора без сопровожд. / Запись нар. песен А. Листопадова, Н. Гольма. – Ростов-на-Дону: Обл. кн. изд.-во, 1938. – 146 с.

462. Песни кубанских казаков // Красное знамя (Краснодар). – 1936. – 9 мая.

463. Песни, собранные Н. В. Гоголем / Изданы Г. П. Георгиевским // Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. – Санкт-Петербург, 1908. – Вып. 2.

464. *Петренко Е.* Українське козацтво і Кубань // Київська старовина. – 1993. – № 1. – С. 114–119.

465. *Петров В.* Походження українського народу. – К., 1992.

466. *Петрусенко И. А.* Песни моей матери. Из кн.: *В. Комиссинский.* Жизнь в музыке // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 39–40.

467. *Петрусенко И. А.* Кубань в песне. – Краснодар: Сов. Кубань, 1999. – 432 с.: илл.

468. Письмо А.А. Кошица Его Превосходительству г. Начальнику Кубанской области... 12 декабря 1908 г. // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 1 (8). – С. 25–26.

469. Песні беларускаго народа / Склау М. Я. Грынблат; Муз. ред. Е. В. Гіппіуса і З. В. Эвальд. – Мінск, 1940.

470. Пісні великого Кобзаря / Упоряд. О. П. Правдюк. – К.: Наукова думка, 1964. – 396 с. з нот.; 1 л. іл.

471. Пісні літературного походження / Упоряд. В. Г. Бойко, А. Ф. Омельченко. – К.: Наукова думка, 1978. – 496 с.

472. Пісні малоруські з Галича / Записи І. Вагилевича 1830-х рр. // Українсько-руський архів. – Львів, 1921. – Т. 15. – С. 34–65.

473. Пісні про кохання / Упоряд. О. І. Дей. – К.: Дніпро, 1986. – 367 с.

474. Пісні родинного життя / Упоряд., вступ. ст. та приміт. Г. В. Довженок. – К.: Дніпро, 1988. – 357 [2] с.

475. Пісні Слобідської України: Фонограф. зб. / Нотація та збир. В. Ступицького. – Харків, 1929. – 38 с.

476. Пісні Слобідської України: Записи з Лебединщини / Збир. робота, нотація О. І. Стеблянка; Приміт., вступ. ст., упоряд. Л. І. Новикової. – Харків: Майдан, 1998. – Вип. 1. – 202 с.

477. Пісні Сумщини: Пісенник / Фольклорні записи В. В. Дубравіна. – К.: Музична Україна, 1989. – 504 с.

478. Пісні та романси українських поетів: В двох томах / Ред. колегія: М. П. Бажан та ін. – К.: Рад. письменник, 1956. – Т. 1. – 345 с.; 1 л. іл. – Т. 2. – 386 с.; 1 іл.

479. *Погибель Г.* Васюринские колядки // Советская Кубань (Краснодар). – 1970. – 31 декабря.

480. *Погребенник Ф. П.* Українські пісні-гімни. – К.: Т-во «Знання»; МП «Пам'ятки України», 1992. – 64 с.

481. *Поддубная И.* Ансамбль бандуристов // Народное творчество. – Москва, 1998. – № 2. – С. 41.

482. Покоренный Кавказ: Очерки исторического прошлого и современного положения Кавказа с иллюстрациями. – Санкт-Петербург: Изд-во А. Каспари, 1904. – 128 с.

483. *Покровский Н.И.* Кавказские войны и имамат Шамиля. – Москва: РОССПЭН, 2000. – 512 с.

484. Полевые материалы Первой кубанской интернациональной фольклорно-этнографической экспедиции «Динамика традиционной культуры ст. Темижбекской Кавказского района Краснодарского края (1883–1987)» / Публикация С. А. Жигановой и М. В. Семенцова. – Краснодар, 1990. – 54 с.

485. Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст. / З увагами М. Драгоманова. – Женева, 1885. – Ч. 1. – 199 с.

486. *Поліщук К., Кошиць О.* Збірничок найкращих українських пісень з нотами. – К., 1913.

487. Положение об общественном управлении станиц казачьих войск // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Подготовка текста и коммент. Н. И. Бондаря. – Краснодар: Изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 164–204.

488. *Польовий Р.* Кубанська Україна / Упоряд. Р. Коваль. – К.: Діокор, 2002. – 304 с.: іл.

489. *Попка И. Д.* Черноморские казаки в их гражданском и военном быту. – СПб., 1858. – 296 с.

490. *Попка И. Д.* Черноморские казаки в их гражданском и военном быту: Очерки края, общества, вооруженной силы и службы: В 2-х ч. – Краснодар: Сов. Кубань, 1998. – 192 с.; илл.

491. По страницам истории Кубани: Краеведческие очерки. – Краснодар: Сов. Кубань, 1993. – 208 с.

492. *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен: В двух томах – Варшава: Тип. Зенкевича и Ноаковского, 1883. – Т. 1. – 268 с. – 1887. – Т. 2. – 810 с.

493. *Потто В. А.* Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях. – Тифлис, 1885–1891. – Т. 1–5.

494. *Потто В. А.* Кавказская война: В пяти томах. – Ставрополь: Кавказский край, 1994. – Т.1: С древнейших времен до Ермолова. – 672 с.

495. *Потто В. А.* Кавказская война: В пяти томах – Ставрополь: Кавказский край, 1994. – Т. 2: Ермоловское время. – 688 с.

496. *Потто В. А.* Кавказская война: В пяти томах – Ставрополь: Кавказский край, 1993. – Т. 3: Персидская война (1826–1828 гг.). – 608 с.

497. *Потто В. А.* Кавказская война: В пяти томах – Ставрополь: Кавказский край, 1993. – Т. 4: Турецкая война (1828–1829 гг.). – 576 с.

498. *Потто В. А.* Кавказская война: В пяти томах – Ставрополь: Кавказский край, 1994. – Т. 5: Время Паскевича. – 400 с.

499. *Правдюк О. А.* Пісні про рекрутчину та солдатчину // Рекрутські та солдатські пісні. – К.: Наукова думка, 1974. – С. 9–43.

500. Православие, традиционная культура, просвещение: Сб. науч. ст. / Науч. ред., сост.: Н. И. Бондарь, М. В. Семенцов. – Краснодар: Изд-во «Крайбибколлектор», 2000. – 198 с.

501. Проблемы художественно-творческого развития детей средствами традиционной культуры: Тезисы док. краевой науч.-практ. конф. – Краснодар, 1998. – 52 с.

502. *Прозрителев Г.* Первые русские поселения на Северном Кавказе и нынешней Ставропольской губернии. – Ставрополь, 1912. – 18 [X] с.

503. *Прозрителев Г.* Из прошлого Северного Кавказа: Воспоминания старого кавказца отставного вахтера М. С. Солодуна. – Ставрополь, 1914. – 25с.

504. *Протас М.* Становлення української культури в моделі «міф–традиція–форма» // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колект. дослідження за мат. Четвертих Гончарівських читань. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 2002. – С. 49–58.

505. *Путилов Б.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Москва–енинград: Наука, 1971. – 244 с.

506. *Пясковський И. Б.* Логика музыкального мышления. – К.: Музична Україна, 1987. – 184 с.

507. *Радевич-Винницький Я.* Україна: від мови до нації. – Дрогобич: Відродження, 1997. – 360 с.

508. *Ратушняк В. Н.* Актуальные проблемы истории и историографии Северного Кавказа. – Краснодар: КГУ, 2000. – 234 с.

509. *Ратушняк В.Н.* Краеведение на Кубани в годы репрессий (к постановке проблемы) // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 126–131.

510. *Ратушняк В. Н.* От Кавказской войны – к чеченской // Актуальные проблемы истории и историографии Северного Кавказа. – Краснодар: КГУ, 2000. – С. 208–230.

511. *Ратушняк В.Н.* Эволюция землепользования и систем земледелия на Кубани (к. XVIII в.–1914 г.) // Актуальные проблемы истории и историографии Северного Кавказа. – Краснодар: КГУ, 2000. – С. 18-38.

512. *Ревуцький Д.* Я. Бігдай і Лисенкові пісні в його збірці // *Лисенко М. В.* Повна збірка творів. – Харків–Київ: ДВУ, 1932. – Т. IV. – Вип.13.– С. 2–5.

513. Рекрутські та солдатські пісні / Упоряд. А. Л. Іоаніді, О. А. Правдюк. – К.: Наукова думка, 1974. – 623 с. з нот.; 4 л. іл.

514. *Решетов А. М.* Слово о Леониде Ивановиче Лаврове // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: Изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 113–123.

515. *Рігельман О. І.* Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі. – К.: Либідь, 1994. – 768 с.

516. *Романовский В.* Кавказ и Кавказская война: Публичные лекции, читанные в зале пассажа в 1860 г. – Санкт-Петербург: Общ. польза, 1860. – 469 [XXXV] [VII] с.

517. *Россинский К. В.* О жизни на Кубани переселенцев // Императорское человеколюбивое общество. – Санкт-Петербург, 1822. – № 3.

518. *Рубец А. И.* 216 народных украинских напевов. – Санкт-Петербург, 1872. – Вып. 2. – 232 с.

519. *Рубец А. И.* Сборник 100 украинских народных песен. – Москва, 1889. – 118 с.

520. *Рубцов Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. – Ленинград: Сов. композитор, 1962. – 112 с.

521. *Руданський С.* Лев і пролев. – Львів: Каменяр, 1980. – 128 с.

522. *Рудченко И. Я.* Чумацкія народныя песни. – К., 1874. – 257 с.

523. *Руновский А.* Записки о Шамиле. – Санкт-Петербург: Тип. Вульфа, 1860. – 204 с.

524. Русские народные песни Красноярского края. Вып. 2, ч. 1 / Сост. А. В. Руднева; ч. 2 / Сост. В. И. Харьков. – Москва, 1962.

525. Русско-украинский словарь: В трьох томах – К.: УСЭ, 1982. – Т. 1. – 848 с.; 1982. – Т. 2. – 924 с.; 1983. – Т. 3. – 884 с.

526. *Рыбко С. Н.* Престольные праздники в кубанских станицах // Дикаревские чтения (4) Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1997 год: Четвёртые Дикаревские чтения / Науч. ред. Н. И. Бондарь, сост. М. В. Семенцов. – Белореченск, 1998. – С. 35-38.

527. *Рыжков Н.* Расцветай в веках, станица (К 200-летию станицы Пластуновской) // Кубанские новости (Краснодар). – 1994. – 18 июня.

528. *Самовтор С. В.* Топонимика Закубанья: К вопросу о переименовании ряда кубанских станиц в 1867 году // Археология и краеведение Кубани: Мат. Первой студ. науч. конф. – Краснодар: КГУ, 1993. – С. 26–28.

529. *Самовтор С. В.* Основные принципы составления Кубанского топонимического словаря // Мат. заседания, посв. 30-летию науч.-тв., пед. и общ. деят. школы акад. В. Б. Виноградова. – Армавир: АГПИ, 1994. – Ч. 2. – С. 23–31.

530. *Самовтор С. В.* Топонимика кубанского казачества // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: Изд.-во КЭЦРО, 1999. – С. 97–104.

531. Сборник сведений о кавказских горцах. – Репринт. изд. – Москва: Адыр, 1992. – 318 с.

532. *Семенцов М. В.* К проблеме создания словаря кубанских говоров // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 180–182.

533. *Семенцов М. В.* Певец казачества и летописец Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – № 1 (16). – С. 42–43.

534. *Семенцов М. В.* Новинка кубанской библиографии // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 3 (20). – С. 61–62.

535. *Селека А. Н.* Седая старина моей Малой Родины: Страницы истории Ленинградского района // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1998. – № 1 (10). – С. 44–47.

536. *Селівачов М.* До типології регресивних і регенеративних явищ у народному мистецтві XX ст. // Регрес і регенерація у народному мистецтві: Колект. дослідження за мат. Третіх Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 1998. – С. 38–44.

537. *Сикалов С. А.* Оппозиция жизнь–смерть в календарной обрядности восточных славян // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: Изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 50–57.

538. *Сильченко В.* «Козаки – це нація». Та невже? // Науковий світ. – 2001. – № 12 (41). – С. 10–11, 30.

539. *Сиюхов Сефер-Бей.* Черкесы-Адыге: Историко-бытовой набросок // Известия ОЛИКО. – Краснодар, 1922. – Вып. VII (юбилейный). – С. 126–159.

540. *Сірополко С. О.* Історія освіти в Україні. – К.: Наукова думка, 2001. – 912 с.

541. *Січинський В.* Чужинці про Україну. – Львів: Світ, 1991. – 96 с.

542. *Скальковский А.* История Новой Сечи или последнего коша запорожского: В 2-х ч. – Одесса, 1885. – Ч. 1. – 303 с.; 1885. – Ч. 2. – 359 с.

543. *Сковорода Г.* Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К.: Наукова думка, 1983. – 544 с.

544. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В пяти томах – Москва, 1995. – Т. 1. – 584 с.

545. *Слепов А. А.* Добрый след Акима Бигдая // Кубань. – Краснодар, 1972. – № 4. – С. 105–109.

546. *Слепов А. А.* Хормейстер и фольклорист: Г. М. Концевич // Сов. Кубань (Краснодар). – 1978. – 9 авг.

547. *Слепов А. А.* Я. Г. Кухаренко в музыке / Тезисы док. ист.-лит. чтений, посв. жизни и тв-ву Я. Г. Кухаренко. – Краснодар, 1993. – С. 19–21.

548. *Слепов А. А.* Музыкантский хор Кубанского казачьего войска // Литературная Кубань (Краснодар). – 1997. – № 10 (20). – 16–31 мая. – С. 6–7.

549. *Слепов А. А.* Рекомендательный список литературы, нотографии, дискографии, архивных документов по народному музыкальному творчеству Кубани (1810–1992) // Из культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: Изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 214–299.

550. *Слепов А. А.* К истории создания Екатеринодарского отделения ИРМО // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 154–157.

551. Слобожанська муза: Антологія любовної лірики XVII–XX століть / Упоряд. В. Бойко. – Харків: Майдан, 2000. – 840 с.

552. Словник іншомовних слів. – К.:УСЕ, 1977. – 775 с.

553. *Слуцкий А. И.* Кубанские сюжеты в личной библиотеке Б. Д. Гринченко // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 68–74.

554. *Слуцкий А. И.* «...Сия книга монастыря Межигорского» // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2002. – № 2 (27). – С. 4–6.

555. Смех – дело серьезное. Студия: Репертуар // Народное творчество. – Москва, 1998. – № 2. – С. 29–30.

556. *Смоляк О. С.* Український дитячий музичний фольклор. – Тернопіль: Лілея, 1998. – 78 с.

557. *Смоляк О. С.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: Монографія. – Тернопіль: Астон, 2001. – Ч. 2 (нотний додаток). – 392 с.

558. *Сніжко В.* Минуле й сучасне українських теренів // Артанія. – К., 1999. – Кн. 5. – С. 61–66.

559. *Сокіл В.* Сучасний стан фольклорної традиції українців Зеленого Клину (за експедиційними матеріалами 1991 р.) // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 121–124.

560. *Соловьев В. А.* Березань // Кубанские казачьи ведомости (Краснодар). – 1990. – 29 нояб. – С. 5.

561. *Соловьев В. А.* Суворов на Кубани. 1778–1793. – Краснодар, 1992. – 259 с.

562. *Соловьев В. А.* Черноморцы в Фанагории // Кубанские новости (Краснодар). – 1992. – 22 авг. – С. 2.

563. *Сосенко Ксенофонт.* Різдво-коляда і щедрий вечір: Культурологічна оповідь. – К.: Укр. письменник, 1994. – 288 с.

564. *Сосновська Т. О.* Уварова і XII Археологічний з'їзд // Треті Сумцовські читання: Мат. наук. конф. – Харків, 1997. – С. 1–4.

565. *Срезневский В.* Климовский-Климов. «Казак-стихотворец» и два его сочинения. – Харьков, 1905.

566. *Срезневский И.* Запорожская старина: Издание И. Срезневского. – Харьков, 1834. – Ч. 2. – С. 46. – № 17.

567. *Станкевич М.* Роль народного мистецтва у збереженні етнічної свідомості українців зарубіжжя // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 186–190.

568. *Стефанов Т.* Город Ейск: Статистико-этнографическое описание // Кубанский сборник: Труды кубанского обл. статкомитета / Ред. Е. Д. Фелицын. – Екатеринодар, 1883. – Т. 1. – С. 277–283.

569. *Стороженко Н.* К истории малороссийских казаков в конце XVIII и в начале XX века. – К., 1898.

570. *Стрижак О.* Надбання українознавців Кубані (Збірка матеріалів з української літератури і фольклору «Козак Мамай») // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 136–140.

571. *Стругова М. Р.* Украинский театр на Кубани в первой половине XX в. (по материалам КГИАМЗ) // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 83–85.

572. *Сулятицький П.* Нариси з історії революції на Кубані (III.1917 – VI.1918). – Прага, 1925. – Т. 1. – 196 с. + мапа.

573. *Сумцовъ Н. Ф.* Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы. – К.: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1885. – 20 с.

574. *Сумцовъ Н. Ф.* К вопросу о влиянии греческого и римского свадебного ритуала на малорусскую свадьбу. – К.: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1886. – 24 с.

575. *Сумцовъ Н. Ф.* Научное изучение колядок и щедривок. – К.: Тип. А. Давиденко, 1886. – 30 с.

576. *Сумцовъ Н. Ф.* Очерки истории южнорусских апокрифических сказаний и песен. – К.: Тип. А. Давиденко, 1888. – 161 с.

577. *Сумцовъ Н. Ф.* Этнографические заметки. – Москва: Рус. тип.-лит., 1889. – 23 с.

578. *Сумцовъ Н. Ф.* Культурныя переживанія. – К.: Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1890. – 408 с.

579. *Сумцовъ Н. Ф.* Современная малорусская этнография. – К.: Изд. ред. ж-ла «Киевская старина», 1897. – Ч. 2. – 85 с.

580. *Сумцов М. Ф.* Слобідсько-українські історичні пісні. – К.: Друкарня 2-ої Артелі, 1914. – 16 с.

581. *Сумцов Н. Ф.* О свадебных обрядах, преимущественно русских // *Сумцов Н. Ф.* Символика славянских обрядов: Избранные труды. – Москва: Вост. лит. РАН, 1996. – С. 6–157.

582. *Супрун Н. О.* Українське весілля на Кубані // Проблеми збереження і відродження народних традицій, звичаїв і обрядів: Тези респ. наук.-теор. конф. / Львівська держ консерваторія ім. М. Лисенка. – Львів, 1991. – С. 19–21.

583. *Супрун Н. О.* Українська народна пісня на Кубані // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 5–6. – С. 35–38.

584. *Супрун Н. О.* Історичні пісні українців Кубані // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 2. – С. 58–66.

585. *Супрун Н. О.* Наша пісня на Кубані // Рівне (Рівне). – 1993. – № 9.

586. *Супрун Н. О.* Вивчення народних пісень українців Кубані // Регрес і регенерація в народному мистецтві: Тези доповідей Третіх Гончарівських читань. – К.: УЦНК «Музей І. Гоначара», 1996. – С. 48.

587. *Супрун Н. О.* Колядки і щедрівки на Кубані // Проблеми успадкування зимових народних звичаїв та обрядів: Зб. мат. і тез Другої наук.-прак. конф. / Упоряд. І. Пащук. – Рівне: Тв. об'єднання «Коляда», 1996. – С. 109–111.

588. *Супрун Н. О.* Українська народна пісня на Кубані // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 134–139.

589. *Супрун Н. О.* Українська пісня на Кубані: історія і сучасність // Наша справа (Рівне). – 1996. – № 32.

590. *Супрун Н. О.* Гнат Хоткевич-музикант: Музично-теоретичне дослідження. – Рівне: Ліста, 1997. – 280 с.

591. *Супрун Н. О.* Історія кубанського козацтва в його піснях (на матеріалі фольклорних експедицій 1990–1996 рр.) // Наукові записки Тернопільського держ. педуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія 9: Музичне мистецтво. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – № 1. – С. 57–66.

592. *Супрун Н. О.* Наша пісня на Кубані: історія і сучасність // Регрес і регенерація: Колект. дослідження за мат. Третіх Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», Родовід, 1998. – С. 127–136.

593. *Супрун Н. О.* Тематика і мелодичні типи кубанських колядок і щедрівок // Феноменологія українського народного мистецтва: Мат. П'ятих Гончарівських читань. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 1998. – С. 116–117.

594. *Супрун Н. О.* Українське народне багатоголосся: Наук.-метод. розробка. – Рівне: Ліста, 1998. – 24 с.

595. *Супрун Н. О.* Українське традиційне кобзарство: запозичення і впливи // Косень. – Житомир, 1999. – № 2–3. – С. 157–161.

596. *Супрун Н. О.* Колядки і щедрівки українців Кубані // Наукові записки Тернопільського держ. педуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. 5. – С. 59–65.

597. *Супрун Н. О.* Піклувальники духовного добробуту українців на кубанській землі // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2000. – Вип. 7. – С. 254–262.

598. *Супрун Н. О.* Спосіб життя – кобзарство // Бандура. – Нью-Йорк, 2000. – № 73–74. – С. 45–50.

599. *Супрун Н. О.* Тематика і зміст християнських колядок і щедрівок Кубані // Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи / Мат. всеукр. наук. конф. / Ін-т мистецтв Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Рівне: Волинські обереги, 2000. – С. 210–215.

600. *Супрун Н. О.* Традиційний весільний обряд і пісні маргінальної української етноспільноти на Кубані // Наукові записки Тернопільського держ. педуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – Вип. 1 (6). – С. 65–72.

601. *Супрун-Яремко Н.А.* Александр Кошиц: попытка аналитического осмысления фольклористического наследия // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 2 (19). – С. 22–28.

602. *Супрун-Яремко Н.О.* Весільні пісні ритуальної вечері чорноморських поселень // Фольклористичні візії (учні – вчителеві І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. ст. і мат. / Ред.-упоряд. О. Смоляк, В. Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 91–104.

603. *Супрун-Яремко Н.О.* До джерел кубанської музичної фольклористики // Наукові записки Тернопільського держ. педуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – Вип. № 2 (7). – С. 66–73.

604. *Супрун-Яремко Н. А.* Народно-песенный фонд черноморско-кубанского казачества (на материале фольклорных експедиций 90-х годов) // Третие кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – С. 10–25.

605. *Супрун-Яремко Н. А.* Сиротские свадебные песни черноморских станиц: этномузыкологический аспект исследования раритетного явления // Дикаревские чтения (7) Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северо-Западного Кавказа за 2000 год / Седьмые Дикаревские чтения / Науч. ред., сост. О. В. Матвеев, М. В. Семенцов. – Краснодар: КГНТУ «ККХ», 2001. – С. 88–99.

606. *Супрун-Яремко Н. О.* Український пісенний фольклор чорноморських поселень Кубані // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2001. – Вип. 8. – С. 244–252.

607. *Супрун-Яремко Н. О.* Український феномен кубанського кобзарства // Записки Наукового товариства ім. Шевченка: Праці Секції етнографії і фольклористики / Ред.: Р. Кирчів, О. Купчинський, М. Глушко. – Львів, 2001. – Т. CCXLII. – С. 562–573.

608. *Супрун-Яремко Н. О.* Аграрно-трудові пісні Кубанщини (на матеріалі фольклорних експедицій) // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2002. – Вип. 9. – С. 265–274.

609. *Супрун-Яремко Н. О.* Кобзарство і кобзарі Кубанщини // Традиція і сучасне в українській культурі: Тези доповідей міжнар. наук.-прак. конф., присвяч. 125-річчю Г. Хоткевича. – Харків: НТУ «ХПІ», 2002. – С. 72–73.

610. *Супрун-Яремко Н. О.* Слово про Гната Хоткевича (до 125-річчя від дня народження) // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2002. – № 6 (31). – С. 6–7.

611. *Супрун-Яремко Н. О.* «Сміхова» народнопісенна культура кубанських українців // Наукові записки Тернопільського держ. педуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – Вип. 1 (8). – С. 76–85.

612. *Супрун-Яремко Н. А.* Топонимика и антропонимика исторической Черномории // Культурная жизнь юга России / Гл. ред. И. И. Горлова. – Краснодар, 2002. – № 1. – С. 42–47.

613. *Супрун-Яремко Н. О.* Чумацькі пісні Кубанщини // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2002. – Вип. 10. – С. 178–192.

614. *Супрун-Яремко Н. О.* Кубанська любовно-лірична піснетворчість української етнокультурної традиції // Парадигматика фольклору: ювілейний зб. наук. праць, присв. 70-річчю С. Й. Грици. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 130–146.

615. *Супрун-Яремко Н. О.* Національна константа українсько-кубанського козацтва // Матеріали П'ятого конгресу міжнародної асоціації україністів. Історія: Зб. наук. ст. / Чернівецький національний ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2003. – Ч. 1. – С. 319–324.

616. *Супрун-Яремко Н. А.* Украинский субэтнос на Кубани // Культурная жизнь Юга России / Гл. ред. И. И. Горлова. – Краснодар: КГУКИ, 2003. – № 3 (5). – С. 51–56.

617. Сурма: Збірник воєнних пісень. – Львів–Київ, 1922.

618. *Сюта Б.* Роль особистості музиканта-професіонала в розвиткові колективних творчих процесів // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колект. дослідження за мат. Четвертих Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 2002. – С. 138–141.

619. *Тажидинова И. Г.* Кубанские театры в 1920-е годы (особенности репертуара) // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 80–83.

620. *Тарасенкова Е. Ф.* Фольклорные записи на Кубани в 1959 году // Сов. этнография. – Москва, 1960. – № 4. – С. 175–176.

621. *Тарасенкова Е. Ф., Шейнина Е. П.* Говоры // Кубанские станицы: Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани. – Москва, 1967. – С. 37–54.

622. Творческое наследие Ф. А. Щербины и современность: Тезисы докладов и сообщений науч. конф. – Краснодар: КГУ, 1999. – 236 с.

623. *Теличенко Т.В.* Переселения крестьян Харьковской губернии за 20 лет от 1861 до 1881 гг. // Харьковский сборник: Лит.-науч. приложение к «Харьковскому календарю» на 1887 г. – Харьков: Тип. Губ. правления, 1887. – Вып. 1. – С. 109–120.

624. Терен, мати, коло хати: Пісенник. – К.: Музична Україна, 1986. – 176 с.

625. *Терещенко А. В.* Быт русского народа / Вст. ст. А. Ф. Чистякова. – Москва: Русская книга, 1997. – Ч. 1. – 288 с.

626. *Терещенко О.* Українське відродження на півдні Росії в 20–30-х роках XX сторіччя // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2002. – № 5 (30). – С. 4–5.

627. *Тернавський М.* Славна сторінка // Малиновий Клин (Краснодар). – 1992. – № 1. – Серп. – С. 5.

628. *Тернавский Н. А.* Влияние творчества Я. Г. Кухаренко на формирование украинського литературного языка на Кубани // Тезисы док. ист.-лит. чтений, посв. жизни и тв-ву Я. Г. Кухаренко. – Краснодар, 1993. – С. 16–19.

629. *Тернавский Н. А.* Байда на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 20–23.

630. *Тернавский Н. А.* Некоторые особенности становления и развития культуры кубанского казачества // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 61–64.

631. *Тернавський М.* Фольклор як один з головних чинників етнічного самовизначення кубанських козаків // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2002. – № 4 (29). – С. 6.

632. *Тимофеев Н.* Узник особого корпуса // Кубанские новости (Краснодар). – 1992. – 2 июля.

633. *Тканко-Скрипник Д.* Українська аристократія козацької доби та її меценатство // Артанія. – К., 1999. – Кн. 5. – С. 57–59.

634. *Ткаченко П.* Кубанский говор: Опыт авторского словаря. – Москва: Граница, 1998. – 240 с.

635. *Ткаченко П.* Кубанские песни. С точки зрения поэтической. – Москва: Стольный град, 2001. – 256 с.; илл.

636. *Томашівський С.* Українська історія. – Львів, 1919.

637. *Торнау Ф. Ф.* Воспоминания кавказского офицера // Дружба народов. – Москва, 1996. – № 2. – С. 88–125.

638. Традиционная культура и дети: Сб. ст. / Науч. ред. Н. И. Бондарь. – Краснодар: Изд.-во КЭЦРО, 1994. – 272 с.

639. Традиционные национальные культуры Кубани: состав, состояние, проблемы: Мат. наук.-прак. конф. – Краснодар: ЦНКК, 1991. – 122 с.

640. *Трайнин И.* К ликвидации Наркомнаца // Жизнь национальностей. – Москва, 1924. – Кн. 1 (6). – С. 17–30.

641. *Трехбратов Б. А.* «...Чтение есть необходимость всякого сколько-нибудь образованного человека...» Из истории создания первых общественных библиотек на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 23–26.

642. *Трехбратов Б. А.* Эволюция общественно-политических взглядов Ф. А. Щербины // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 5–15.

643. *Трехбратов Б. А.* Курень Кисляковский // Кубанские новости (Краснодар). – 1999. – 28 авг. – С. 14.

644. *Трехбратов Б. А.* История Кубани с древнейших времен до начала XX века: Уч. пособие по краеведению. – Краснодар: Кн. изд-во, 2000. – 440 с.

645. *Туравец Н. Р.* Региональный компонент в системе музыкального образования школьников на Кубани // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 1 (8). – С. 13–15.

646. *Туравец Н. Р.* История России и Кубани в программных произведениях региональных композиторов // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 141–148.

647. *Тюрикова О. В.* Динаміка фольклорної традиції (пісенний фольклор українських переселенців Новосибірського Приоб'я): Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.02 / Держ. консерваторія ім. П. Чайковського. – К., 1994. – 18 с.

648. *Тюрикова О. В.* Вивчення фольклорних традицій пізнього формування // Фольклористичні візії (Учні – вчителеві І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. ст. і мат. / Ред.-упоряд. О. Смоляк, В. Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 105–114.

649. Українське народне багатоголосся / Упоряд.: З. Василенко, М. Гордійчук, А. Гуменюк, О. Правдюк, Л. Ященко. – К.: Мистецтво, 1963. – 539 с.

650. Українська народна пісня / Упоряд. А. Хвиля. – К.: Мистецтво, 1936. – 140 с.

651. Українські народні мелодії / Зібрав К. Квітка // Етнографічний збірник. – К.: Слово, 1922. – Т. 2. – XII, 236 с.

652. Українські народні ліричні пісні / Упоряд. М. Гордійчук, А. Кінько, М. Стельмах. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – 686 с. з нот.

653. Українські народні пісні. – К.: Мистецтво, 1951. – 559 с.

654. Українські народні пісні: В двох книгах / Упоряд. З. Василенко та М. Гордійчук. – К.: Мистецтво, 1954. – Кн. 1. – 484 с.; Кн. 2. – 415 с.

655. Українські народні пісні / Зібрав та упорядкував О. Стеблянко. – К.: Мистецтво, 1965. – 157 с.

656. Українські народні пісні / Упоряд. О. Правдюк. – К.: Наукова думка, 1991. – 288 с.

657. Українські народні пісні в записах В. Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971. – 324 с.

658. Українські народні пісні в записах З. Доленги-Ходаковського / Упоряд. О. І. Дей; атрибуція автографів та передмова Л. А. Малаш і О. І. Дея. – К.: Наукова думка, 1974. – 781 с. з іл.

659. Українські народні пісні в записах О. Потебні. – К.: Музична Україна, 1988. – 312 с.

660. Українські народні пісні в записах О. та Ф. Бодянських / Упоряд. та приміт. А. Ю. Ясенчук; Загальна і текстологічна ред. та вст. ст. О. І. Дея. – К.: Наукова думка, 1978. – 326 с., іл.

661. Українські народні пісні в записах С. Тобілевич / Упоряд. С. В. та М. В. Мишаничів. – К.: Музична Україна, 1982. – 424 с.

662. Українські народні пісні із репертуару державного Кубанського козачого хору: Репертуарний збірник / Запис і оброб. В. Захарченка; Упоряд. А. В. Шугай, В. Г. Захарченка. – К.: Мистецтво, 1990. – Вип. 1. – 208 с.

663. Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким. Пісні та думи з архіву вченого / Упоряд., вст. ст., приміт. та комент. М. М. Олійник-Шубравської. – К.: Музитчна Україна, 1990. – 456 с.

664. Українські пісні / Видання коштом О. С. Балліної. – Санкт-Петербург, 1863. – 125 с.

665. Українські пісні з нотами / Зібрав А. Конощенко. – Одеса, 1909. – Друга сотня. – 141, III с.

666. Український співаник: 100 пісень з нотами / Улаштував Б. Арсень. – Одеса: Вид-во Е. Фесенко, 1910. – 132, IV ст. з нот.

667. Українсько-російський словник. – К.: Наукова думка, 1976. – 946 с.

668. *Устинов Б. К.* Очерки истории станицы Кавказской. – Кавказская, 1994. – 82 с.

669. *Фарфоровский С. В.* Песни последних кобзарей на Кубани // Филологические записки. – Воронеж, 1909. – Вып. 4. – С. 1–11.

670. *Фарфоровский С. В.* Кобзари на Кубани // Харьковское историко-филологическое общество. – Харьков, 1910. – Т. 19. – С. 181–187.

671. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – Москва: Прогресс, 1988. – Т. 4. – 852 с.

672. *Федина А. И.* Песня в жизни черноморского казака // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К.Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 112–117.

673. *Федина А. И.* Живой документ эпохи (из эпистолярного наследия В. Ф. Золоторенко) // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 3 (20). – С. 35–39.

674. *Федина А. И.* Черноморцы в императорской капелле // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 2 (19). – С. 19–21.

675. *Федорович В. Н.* Как запорожцы Кубань обживали: Повесть и рассказы. – Краснодар: Страда, 1994. – 160 с.

676. *Федорченко А.* Ваш старый дид Щербина // Казачьи вести (Краснодар). – 1992. – № 26 (29). – С. 3.

677. *Фелицын Е. Д.* Археологическая карта Кубанской области. – Москва, 1882.

678. *Фелицын Е. Д.* Кошевые, войсковые и наказные атаманы бывших Черноморского, Кавказского линейного и ныне Кубанского казачьего войска // Кубанское казачье войско. 1696–1888 / Под ред. Е. Д. Фелицына. – Воронеж, 1888 г. – Репринт. изд. – Краснодар: Сов. Кубань, 1996. – С. 259–480.

679. Фольклор Дона и Кубани / Вст. ст., прим. Ф. Лунина. – Ростов-на-Дону: Обл. кн. изд-во, 1938. – Сб. 1. – 293 с.

680. Фольклорна веселка: Українські народні пісні з голосу А. Голентюк / Спецред. М. Гордійчука. – К.: Музична Україна, 1984. – 216 с.

681. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / Упоряд., передм. О. І. Дея. – К.: Наукова думка, 1983. – 528 с.

682. *Фролкин В. А.* П. А. Махровский о массовом музыкальном воспитании // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 1 (8). – С. 10–12.

683. *Фролов Б. Е.* Заселение Кубани казаками в 1792–1864 гг. // По страницам истории Кубани: Краеведческие очерки. – Краснодар: Сов. Кубань, 1993. – С. 77–78.

684. *Фролов Б. Є.* Реліквії військової історії // Київська старовина. – 1993. – № 1. – С. 111–114.

685. *Фролов Б. Е.* Герасим Кухаренко. Страницы биографии // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 1 (8). – С. 16–18.

686. *Фролов Б. Е.* Мокий Семенович Гулик – «войсковой есаул и кавалер» // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 3 (20). – С. 32–34.

687. *Франко І. Я.* Анатоль Патрикійович Свидницький (Уваги до його «Люборацьких») // Франко І. Зіб. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 7–8.

688. *Франко І. Я.* «Король балагулів». Антін Шашкевич і його українські вірші // *Франко І.* Зіб. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 113–149.

689. *Франко І. Я.* Причинки до української ономастики // *Франко І.* Зіб. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 391–426.

690. *Хан-Гирей.* Избранные произведения. – Нальчик: Ельбрус, 1974. – 335 с.

691. *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. – Москва: Музыка, 1986. – 102 [2] с., нот., илл.

692. *Харченко В. и др.* Между Илет и Шебшет: Очерки истории Северского района Краснодарского края. – Краснодар: Сов. Кубань, 1993. – 194 с.

693. Харьковский сборник: Лит.-науч. приложение к «Харьковскому календарю» на 1887 г. – Харьков: Тип. губ. Правления, 1887. – Вып. 1. – 278 с.

694. *Хлынина Т. П.* Политика украинизации Кубани: 1920-е-1930-е годы // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1997 год / Четвёртые Дикаревские чтения / Науч. ред. Н. И. Бондарь, сост. М. В. Семенцов. – Белореченск, 1998. – С. 30–32.

695. *Хоткевич Г. М.* Бандура и ее место среди современных музыкальных инструментов // *Черемський К. П.* Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. – Харків: Центр Л. Курбаса, 1999. – С. 190–197.

696. *Хоткевич Г. М.* Катрине весілля. – К.: Задруга, Кобза, 1995. – 208 с.

697. *Хоткевич Г. М.* Народний і середньовічний театр в Галичині. – Харків: ДВУ, 1924. – 60 с.

698. *Хоткевич И. М.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. – Москва, 1903. – № 2. – С. 87–106.

699. *Хоткевич Г. М.* Чим Шевченко великий // Хоткевич Г. Твори: В двох томах / Упоряд. Ф. П. Погребенник. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 1. – С. 439–454.

700. Хрестоматия по истории населения Кубани и Восточного Причерноморья / Сост. Ф. Б. Нарожная. – Армавир: АГПИ, 2001. – 85 с.

701. Хроника Мухаммеда Тахира ад-Кахари. О дагестанских войнах в период Шамиля. – Москва–Ленинград: Изд.-во АН СССР, 1946. – 330 с.

702. *Чабан М.* Забытая статья Михаила Телеги // Первые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В.К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – С. 105-108.

703. *Чебоксаров Н.Н., Чебоксарова И.А.* Народы, расы, культуры. – Москва: Наука, 1985. – 272 с.

704. *Чекан О.* Комплексне вивчення народної пісні (до проблеми контексту) // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. пр. / Ред.-упоряд. Б. С. Луканюк. – К.: КДК ім. П. Чайковського, 1989. – С. 25–36.

705. *Червяков А. П.* Собрание песен Южной России, выбранное из повременных изданий / Изд. А. П. Червякова. – Санкт-Петербург, 1866. – С. 88. – № 72.

706. *Чернобай С., Слепов А.* Поет Кубань // Народое творчество. – Москва, 1998. – № 2. – С. 8–9.

707. *Черный А.* История бандуры на Кубани // Родная Кубань. – Краснодар, 1999. – № 4. – С. 115-121.

708. *Черный В. И., Якаев С. Н.* История кубанского казачества в лицах, датах, фактах и событиях // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – С. 5–7.

709. Чи легко бути українознавцем у Росії: Інтерв'ю з вченим секретарем ТУКК В. Чумаченком // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2001. – № 3 (23). – С. 4.

710. Чорноморці: Оперета на три дії / Текст за Я. Кухаренком; Склав М. Старицький // *Лисенко М. В.* Зібрання творів. – К.: ДВОМ і МЛ УРСР, 1959. – Т. 8. – С. 13–40.

711. Чорноморці: Оперета на три дії / Музика М. В. Лисенка; Текст за Я. Кухаренком; Склав М. П. Старицький: Клавір. – К.: ДВОМ і МЛ УРСР, 1963. – 137 с.

712. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Мат. и исследования, собранные дейст. чл. П. П. Чубинским. – Санкт-Петербург, 1874. – Т. 5.

713. Чумацькі пісні / Упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук.. – К.: Наукова думка, 1976. – 542 с.

714. *Чумаченко В. К.* Украинская литературная традиция кубанских казаков // Кубанское казачество: проблемы истории и возрождения. – Краснодар, 1992. – С. 111–114.

715. *Чумаченко В. К.* Поет і отаман. Про дружбу Т. Шевченка та Я. Кухаренка // Київська старовина. – 1993. – № 1. – С. 105–110.

716. *Чумаченко В. К.* «От де, люде, наша слава...» // Курень: Антология кубанской литературы конца XVIII–начала XX веков. – Краснодар: Южная звезда, 1994. – С. 3–11.

717. *Чумаченко В. К.* Старец из башни // Юго-Полис. – Краснодар, 1994. – № 2. – С. 20–21.

718. *Чумаченко В. К.* «Загадка» Якова Мишковского // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 1997. – № 2 (9). – С. 12–14.

719. *Чумаченко В. К.* Кобзарство на Кубани // Энциклопедический словарь по истории Кубани: С древнейших времен до октября 1917 года / Сост., науч. ред. Б. А. Трехбратов. – Краснодар: Едви, 1997. – С. 207–208.

720. *Чумаченко В. К.* М. А. Дикарев и книгоиздательская деятельность украинского этнографа Б. Д. Гринченко // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1997 год / Четвёртые Дикаревские чтения / Науч. ред. Н. И. Бондарь; Сост. М. В. Семенцов. – Белореченск, 1998. – С. 3–6.

721. *Чумаченко В. К.* Профессор Григорий Васильевич Омельченко // Казачьи вести (Краснодар). – 1998. – № 43–45 (205–207). – С. 10–11.

722. *Чумаченко В. К.* Научно-педагогическая и общественно-политическая деятельность Ф. А. Щербины в Чехословакии (1921–1936) // Творческое наследие Ф. А. Щербины и современность: Тезисы док. и сообщений науч. конф. – Краснодар, 1999. – С. 8–9.

723. *Чумаченко В. К.* Наша мова золотая // Казачьи вести (Краснодар). – 1999. – № 21.

724. *Чумаченко В. К.* Кубанська школа україністики // Український форум (Київ). – 2000. – № 30–31 (81–82) – С. 5.

725. *Чумаченко В. К.* Фольклорная деятельность А. Кошица на Кубани // Вторые кубанские лит.-ист. чтения / Науч. ред. В. К. Чумаченко. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – С. 6–12.

726. *Чумаченко В. К.* «Я одинокий, одичавший скиф...» (Жизнь и творчество Павла Горгулова) // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – № 1 (16). – С. 31–34.

727. *Чумаченко В. К.* Неутомимый и упорный работник (П. П. Короленко) // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2001. – № 2 (19). – С. 9–12.

728. *Чумаченко В. К.* Українці Кубані: «тернистими шляхами» через сторіччя (1792–1920 рр.) // Схід. – Донецьк, 2001. – Серп. – С. 53–56.

729. *Чумаченко В. К.* «Я давно вже по світу блукаю..!» // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2002. – № 5 (30). – С. 6–7.

730. *Чумаченко В. К.* Печальный юбилей: К 70-летию этнической чистки Кубани 1932–1933 гг. // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2003. – № 1 (32). – С. 6–7.

731. *Чучка П. П.* Апелятивна лексика у прізвищах українців Закарпаття // Культура і побут населення українських Карпат: Мат. респ. наук. конф. / Відпов. секр. М. П. Тиводар. – Ужгород: УДУ, 1973. – С. 254–261.

732. *Чучмай Г.* Композитор Н. В. Лысенко и кубанские народные песни // Черноморская здравница (Сочи). – 1967. – 22 марта.

733. Шаги к рассвету. Адыгейские писатели-просветители XIX в.: Избранные произведения. – Краснодар: Кн. изд-во, 1986. – 398 с.

734. *Шабалин Д. С.* Лады западного средневековья // Культурная жизнь Юга России / Гл. ред. И. И. Горлова. – Краснодар: КГУКИ, 2002. – № 1. – С. 12–17.

735. *Шаповал І. М.* В пошуках скарбів: Документальні оповідання. – К.: Дніпро, 1983. – 328 с.

736. *Шахов Д.* Воронежская станица: Статистико-этнографическое описание // Кубанский сборник: Труды кубанского обл. статкомитета / Ред. Е. Д. Фелицына. – Екатеринодар, 1883. – Т. 1. – С. 643–689.

737. *Шаян В.* Фольклор на сторожі свідомості нації // Артанія. – К., 1999. – Кн. 5. – С. 70–71.

738. Шевченків день: Збірочка для школи. – Харків, 1928.

739. *Шевченко Г. Н.* Дело всей жизни // Кубанские казачьи ведомости (Краснодар). – 1990. – 29 нояб. – № 26 (350). – С. 8.

740. *Шевченко Т.* Згадай Дніпро на березі Кубані // Молодь України (Київ). – 1989. – 17 серп.

741. *Шевченко Т.* Кобзар. – К.: Дніпро, 1976. – 576 с.

742. *Шептун С. В.* Из истории православной церкви на Кубани. – Краснодар: Сов. Кубань, 1995. – С. 343–464.

743. *Шептун С. В.* Образ иконы в русской духовной поэзии «И лик твой, божественной славой сияющий...» // Из кубанского культурного наследия славянского населения Кубани / Науч. ред. и сост. Н. И. Бондарь. – Краснодар: Изд-во КЭЦРО, 1999. – С. 86–96.

744. *Шереметьев В.* Васюринская. – Краснодар: Кн. изд.-во, 1982. – 62 с.

745. *Шкуро В. И.* Люди и имена // Казачий листок Правления станицы Пашковской (Краснодар). – 1991. – Вып. 1 (2). – С. 4.

746. *Шкуро В. И.* Станица Пашковская // Кубанские новости (Краснодар). – 1992. – 22 авг. – № 159–160 (359–360).

747. *Шкуро В. И.* К вопросу о месте рождения Кухаренко // Тезисы докладов ист.-лит. чтений, посв. жизни и тв-ву Я. Г. Кухаренко. – Краснодар, 1993. – С. 1–4.

748. *Шляпникова Е. А.* Г. А. Потемкин: Исторический портрет на фоне эпохи // Вестник Московского ун-та им. М. В. Ломоносова. Серия 8: История. – Москва: МГУ, 1998. – № 3. – С. 90–103.

749. *Штатский В. Н.* Тимашевск. – Краснодар: Кн. изд.-во, 1979. – 80 с.

750. *Шубравська М. М.* Весільна пісенність на Україні та її обрядова функція // Весільні пісні : У двох книгах – К.: Наукова думка, 1988. – Кн. 1. – С. 11–53.

751. *Шу Ш.С.* Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / Муз. ред. и автор ст. В. Г. Захарченко. – Майкоп: Адыгея, 1997. – 328 с.

752. *Щербанюк І.* Микола Лисенко на Кубани // Україна. Наука і культура. – К.: АНУ, Т-во «Знання» України, 1999. – Вип. 28. – С. 242–253.

753. *Щербина Ф. А.* Земли частного владения лиц войскового сословия в Ейском отделе ККВ // Кубанский сборник: Труды кубанского обл. статкомитета. – Екатеринодар, 1894. – Т. 3. – С. 6–12.

754. *Щербина Ф. А.* Исторія кубанскаго казачьяго войска. Исторія края. – Екатеринодаръ: Тип. Куб. обл. Правленія, 1910. – Т. 1. – Репринт. воспроизведение. – Краснодар: Сов. Кубань, 1992. – 712 с.

755. *Щербина Ф. А.* Исторія кубанскаго казачьяго войска. Исторія войны казаковъ съ закубанскими горцами. – Екатеринодаръ: Тип. Товарищества Печатнаго Дъла, 1913. – Т. 2.– Репринт. воспроизведение. – Краснодар: Сов. Кубань, 1992. – 855 с.

756. *Щербина Ф.А.* Симон Петлюра на Кубані // Зб. пам'яті Симона Петлюри (1879–1926). – Прага: Міжорганізац. Комітет для вшанування пам'яті С. Петлюри в Празі, 1930. – Репринт. вид. – К.: Фенікс, 1992. – С. 189–194.

757. *Щербина Ф. А.* Факты казачьей идеологии и творчества (Памяти мучеников и страдальцев казачества) // Казачество. Мысли современников о прошлом, настоящем и будущем казачества. – Ростов-на-Дону: Кн. изд-во, 1992. – С. 219–315.

758. *Щербина Ф. А.* Краткій историческій очеркъ кубанскаго казачьяго войска // Кубанское казачье войско. 1696–1888 гг.: Сб. краткихъ свѣдѣній о войскѣ / Под ред. Е. Д. Фелицына. – Воронежъ: Тип. В. И. Исаева, 1888. – Репринт. изд. – Краснодар: Сов. Кубань, 1996. – С. 5–258.

759. *Щербіна І. В.* Сучасний стан вивчення та збереження весільної обрядовості на Слобожанщині // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О. Г. Стахевич. – Харків: ХДАК, 2000. – Вип. 6. – С. 221–230.

760. *Щербіна І. В.* Українське весілля як етнокультурний феномен (на матеріалі слобожанської обрядовопісенної традиції): Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.01 / Харківська держ. акад. культури. – Харків: ХДАК, 2001. – 20 с.

761. *Эварницкий Д. И.* Малороссийские народные песни, собранные в 1878–1905 гг. – Екатеринослав: Тип. Губерн. Земства, 1906.

762. Энциклопедический словарь по истории Кубани: С древнейших времен до октября 1917 г. / Автор идеи словника, сост., науч. ред., рук. авт. коллектива Б. А. Трехбратов. – Краснодар: Эдви, 1997. – 560 с.

763. Энциклопедический словарь по культурологии / Авт. коллектив: Авдеев В. И., Арапов А. В., Выставкин А. В. и др. – Москва: Центр, 1997. – 478 с.

764. *Эрастов С. И.* Воспоминания. Возвращение на Кубань / Публикация и перевод с укр. В. К. Чумаченко // Кубань: проблемы культуры и информатизации. – Краснодар: КГУКИ, 2000. – № 1 (16). – С. 35–41.

765. *Эсадзе С.* Штурм Гуниба и пленение Шамиля. Ист. очерк Кавк.-горск. войны в Чечне и Дагестане. – Тифлис: Воен. ист. отдел, 1909. – [6], II, 208, 4 с.

766. Этническая история и фольклор: Сб. ст. – Москва.: Наука, 1977.

767. Этническая экология: теория и практика: Сб. ст. – Москва: Наука, 1991.– 373с.

768. Этническое учение знаковых средств культуры: Сб. ст. – Ленинград, 1989. – 297с.

769. Этнографические исследования развития культуры: Сб. ст. – Москва: Наука, 1985. – 263 с.

770. Этнография: Учебник / Под ред. Ю. В. Бромлея и Г. Е. Маркова. – Москва: Высшая школа, 1982. – 320 с.

771. Этноязыковые функции культуры: Сб. ст. / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. – Москва: Наука, 1991. – 223 с.

772. *Юдкін І. М.* Бароковий мелос та український музичний фольклор // Українське бароко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 215–219.

773. *Юдкін І. М.* Барокова топіка та народнопісенна формульність у процесах фольклоризації // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. – К.: ІМФЕ НАНУ, 1997. – Ч. 2. – С. 163–170.

774. *Юдкін-Ріпун І. М.* Явища діастематики в українському пісенному фольклорі // Регрес і регенерація в народному мистецтві: Колект. дослідження за мат. Третіх Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 1998. – С. 112–119.

775. *Юдкін-Ріпун І. М.* Фольклоризація як антитеза вульгаризації // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колект. дослідження за мат. Четвертих Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. – К.: УЦНК «Музей І. Гончара», 2002. – С. 76–84.

776. Южный русский сборник / Изд. А. Метлинского. – Харьков: Изд. А. Метлинского, в университет. тип., 1848. – Кн. 1. – 60 с.

777. *Юнг К.* Архетипи колективного несвідомого. Психологічні типи: Вибр. пр. з аналітичної *психології // Зарубіжна філософія XX ст. / Під ред. Г. І. Волинки. – К.: Наукова думка, 1993.*

778. *Яворницький Д. І.* Історія запорозьких козаків: У трьох томах – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 1. – 581 с.; 1990. – Т. 2. – 560 с.; 1991. – Т. 3. – 556 с.

779. *Яворницький Д. І.* З історії запорозьких козаків // Запорожці: До історії козацької культури. – К.: Мистецтво, 1993. – С. 168–214.

780. *Яковенко Н. М.* Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII століття. – К.: Наукова думка, 1997. – 311 с.

781. *Янів В.* Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993.

782. *Яремко Б. І.* Музично-фольклористичні експедиції на Кубань // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Мат. міжнар. наук. конф. / Ред. С. Павлюк. – Львів, 1996. – С. 130-133.

783. *Яців Р.* Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х– початку 1920-х років // Записки Наукового товариства ім. Шевченка: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів: НТШ, 1998. – Т. CCXXXVI. – С. 185–224.

784. *Яцьків О.* Кобзар-характерник // Вісник ТУКК (Краснодар). – 2001. – № 1 (21). – С. 3.

785. *Ященко Л.* Українське народне багатоголосся. – К.: АН УРСР, 1962. – 234 с.

786. *Czekanowska, A.* Etnografia musiczna. Metodologia i metodyka. – Warszawa, 1971. – 190 s.

787. *Federywньki, M. Lud bialaruski.* – Warszawa, 1958. – 117 s.

788. *Koechlin, Ch.* La musique et la peuple. – Paris, 1936. – 276 p.

789. *Kolberg, O.* Dzieia wszystkie. – Wrociaw, Poznac, 1963. – T. 30: Pokucie. – 300 s. z not.

790. *Kolberg, O.* Dzieia wszystkie. – Wrociaw, Poznac, 1964. – T. 36: Woiyc. – XII s.+450 s. z not.

791. Pieньni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyka instrumentowana przez Karola Lipicskiego, sebrai Waciaw z Oleska, cz. 1. – Lwow, 1833. – LIV, [2], 516, [14] s.

792. Pieньni ludu ruskiego w Galicyi. Zebrai Zegota Pauli. – Lwow, 1839. – T. 1; 1840. – T. 2.

793. Report of the 10th Congress of International Musicological Society. – Lublana, 1967. Kassel–Basel–London–Paris, 1970, p. 424–460: Computer Aids to Musicology.

794. *Schneider, M.* Primitive Music. In: The New Oxford History of Musec, V. 1. – London, 1957, p. 1–82.

795. *Scherzinger, M.* Music, Spirit Posession and the Copyright Lav: Cross-Cultural Comparisons and Strategic Speculations // Yearbook for Traditional Music. Vol. 31. – New York, 1999. – P. 102–125.

796. *Stкszewski, J.* Z zagadniec teorii i metod polskich badac folkloru muzyczbego (sytuacja i tendencje w okresie po 1945 r.). – «Muzyka», 1970, nr. 2, s. 11–26.

797. *Tiersot, J.* Histoire de la cganson populaire en France. – Paris, 1889. – 463 p.

798. *Tiersot, J.* Les types melodiques dans la chanson populaire francaise. – Paris, 1894.

799. *Tiersot, J.* Notes d'ethnographie musical, serie 1-2. – Paris, 1905.

800. *Vargyas, L.* Die Wirkung des Dudelsackes auf ungariche Volksmusic // Studia Memoriae Belae Bartoc Sacra. – Budapest, 1956. – S. 503–540.

801. *Vernillat, F.* Histoire de France par les chansons, v. 1-8. – Paris, 1956–1961.

Нотно-поетичні транскрипції

ВІД АВТОРА

У другу частину монографії увійшло 400 різножанрових зразків уснопісенної творчості українців Кубані, записаних авторкою (разом з проф. Б. І. Яремком) у 1990—1996 роках під час десяти літньо-зимових експедицій на теренах степової частини Краснодарського краю Російської Федерації і транскрибованих згідно з нормативними правилами розшифровування нотних і віршових текстів, виробленими представниками української школи етномузикології.

Географічна атрибуція пісень охоплює 59 поселень (48 станиць, 3 міста, 3 села, 3 селища та 2 хутори), з яких 56 розташовано на території історичної Чорноморії (північно-західна частина краю; транскрипції 395-ти пісень), що з 1792 р. заселялась українськими козаками і селянами, і 3 поселення — за її межами (с. Новоукраїнське Гулькевичівського р-ну, ст. Кавказька і м. Кропоткін, які належать до північно-східної частини краю; транскрипції 5-ти пісень).

Записи пісень було здійснено від 389-ти інформантів різного віку (329 жіночої і 60 чоловічої статі). Наймолодшим інформантам, Івлєвій Тетяні (1976 р. н.) і Савченко Ользі (1976 р. н.) із м. Кропоткін, на час запису було по 15 років, а найстаршим — по 86 років (Воропай Євдокія Євдокимівна, 1907 р. н., ст. Новотитарівська Дінського р-ну; Костенко Євдокія Микитівна, 1908 р. н., ст. Батуринська Брюховецького р-ну), 85 років (Малюта Олена Пантелеймонівна, 1908 р. н., ст. Старовеличківська Калінінського р-ну), 84 роки (Топчій Ніна Антипівна, 1908 р. н., с. Кучугури Темрюкського р-ну), 82 роки (Зеленська Ольга Григорівна, 1908 р. н., ст. Переяславська Брюховецького р-ну). 75 інформантів під час запису пісень мали вік від 70 до 80 років, 166 — від 60–70 років, а 107 — 50–60 років; 28 осіб представляли середнє покоління (40–50 років), 7 — молоде (25–30 років). У Покажчику поселень, виконавців та номерів пісень, окрім прізвищ усіх 389-ти інформантів, вказано 25 прізвищ керівників фольклорних гуртів.

Експедиційно-польова робота, будучи складовою частиною єдиного активного процесу пізнання уснотрадиційної кубанської пісенної культури через магнітофонну й письмову фіксацію її музично-етнографічних фактів, здійснювалася в реальних умовах станичного (переважно), міського, сільського, селищного та хутірського середовищ і згідно з методологічно-методичними вимогами сучасної української, зокрема львівської, школи етномузикології. Ці вимоги охоплюють документування даних, щодо локального середовища, де відбувався збирацький сеанс, виконавців-співців та аудіо-магнітофонного запису їхнього пісенного репертуару. Документування стосувалось і фіксації таких характеристик пісенного твору, як його назва (буквальна або місцева), традиційна жанрова належність, просторова поширеність, фактурний виклад (монодичний чи багатоголосий), наявність виконавських версій (варіантів). З'ясовувалися також атрибутика співацького голосу, творчі характеристики співачок одноосібного виконання, назви співаків-провідників у гуртовому співі (заводчиця, виводчиця), специфіка утворення (родинний, керований, вільний) та функціонування співацького гурту, його віково-статевий склад, концертно-виконавська діяльність.

Своєрідність виконавських локальних пісенних стилів перш за все виявилася через одноосібний спів 40-а творів, записаних від 26-ти співачок і співаків. Це Дем'яненко Ольга Яківна (1911 р. н., №№ 21, 72, 91, 105, 109, 126, 216, 364) і Нестерова Софія Трохимівна (1916 р. н., №№ 62, 269, 334) із ст. Старокорсунська; Корчина Любов Микитівна (1931 р. н., № № 159, 220, 290) і Прищенко Марія Андріївна (1930 р. н., №№ 94, 132) із ст. Медведівська; Слєпченко Наталія Михайлівна (1935 р. н., № 153) із ст. Староджереліїв-

ська; Булах Євдокія Кузьмівна (1917 р. н., №№ 306, 380) із ст. Старонижчестебліївська; Костенко Євдокія Микитівна (1908 р. н., № 392) і Кравцова Марія Павлівна (1927 р. н., № 356) із ст. Батуринська; Гандзюк Ніна Охримівна (1933 р. н., № 355) і Волошина Любов Степанівна (1948 р. н., № 119) із ст. Васюринська; Горозій Любов Григорівна (1936 р. н., № 313) і Горозій Борис Михайлович (1935 р. н., № 42) із ст. Старовеличківська; Калько Пилип Матвійович (1932 р. н., № 353) із ст. Калінінська; Біловіл Зоя Андріївна (1912 р. н., № 70) із ст. Старомишастівська; Воропай Євдокія Євдокимівна (1907 р. н., № 177) із ст. Новотитарівська; Галушкин Іван Семенович (1913 р. н., № 379) із м. Тимошівськ; Гончарова Валентина Іларионівна (1939 р. н., № 97) із ст. Старощербинівська.

Найяскравішими представницями локальних стилів «своїх» станиць є О. Я. Дем'яненко (ст. Старокорсунська), Л. М. Корчина (ст. Медведівська) і Н. М. Слєпченко (ст. Староджереліївська). *Ольга Яківна Дем'яненко* за свої важко прожиті 83 роки не втратила тонкої манери індивідуального приглушено-тихого, протяжливо-кантиленного виконавського стилю, що характеризується вмінням багатьма звуками (до 17) і в умовах рубатного ритму оспівувати один віршовий склад, вносити елементи голосіння в кантиленні мелодії історичних пісень, імпровізаційно розгортати монопоспівковий виклад, вільно творити музичну будову пісні. Вишукана співоча манера *Любові Микитівни Корчиної* базується на імпровізаційності мелізматико-«інструментального» типу, конкретизованої найтоншим варіюванням інтонаційних, субпоспівкових та поспівкових елементів мелодії, ритмічною винахідливістю, вільноагогічним нюансуванням ритмічних малюнків чи не кожної мелопоспівки, ладовою мінливістю, пов'язаною зі зміною опорних тонів як наприкінці малих відрізків мелострофи, так і в процесі мобільного формотворення усієї багатокуплетної пісенної композиції. Мелізматично-фіоритурний виконавський стиль *Наталії Михайлівни Слєпченко* дивує рідкісною «горловою» манерою мелоінтонування, у якій органічність нескінченного емоційного напруження досягається протяжливим голосінням, повторно-трансформаційним розгортанням мелопоспівок, примхливим рубатним ритмом, куплетно-варіаційним принципом формотворення (в піснях мінорного нахилу), розкриттям монопоспівкового викладу засобами мелодичної та ритмічної варіативності, мобільної мелопоспівкової комбінаторики або інтенсивної кантиленно-фіоритурної варіаційної повторності (в піснях мажорного нахилу).

Пісні багатоголосої фактури (дво-, триголосої) було записано у виконанні «малих» або «великих» гуртів. Спів «малим гуртом» має подвійний вільний статус: р о д и н н и й (дуети сестер із м. Коренівськ і с. Новоукраїнське, подружній дует із ст. Переяславська, тріо сестер з хутора Жовті Копани, ст. Кугоєйська та Новосергіївська) і т о в а р и с ь к и й (жіночі дуети, записані в ст. Голубицька, Брюховецька, Должанська, Сергіївська, Старолеушківська; жіночі тріо із ст. Батуринська, Васюринська, Воронезька, Вищестебліївська, Запорізька, Конелівська, Староджереліївська; квартети із ст. Староминська, Полтавська, Тамань; квінтети із ст. Брюховецька, Васюринська, Пластунівська, Старонижчестебліївська, Старотитарівська, Калінінська; секстети із ст. Ахтанизівська, с. Батарейка, м. Кропоткін, с. Шабельське). Виконання пісень жіночими і мішаними «великими гуртами» (від 7 до 25-ти осіб) здійснювалося під керуванням працівників палаців культури. Зазвичай такі гурти належать до офіційних місцевих осередків культури, що стимулює функціонування кожного з них як концертної одиниці зі своїм репертуаром, «літописом» концертної діяльності та фольклорно-етнографічним «обличчям».

Власна методика транскрибування пісень, яка склалася у зв'язку з орієнтацією на вироблену представниками львівської школи етномузикології (Б. С.Луканюком і М. В.Мишаничем) методику опрацювання народнопісенних творів, з перенесенням її на кубан-

ський матеріал набула чітких норм щодо письмової фіксації віршових і нотних текстів пісень. Отже, нормативними правилами транскрибування віршових текстів кубанських пісень стали такі:

1. Збереження лексики народних виконавців і діалектних особливостей кубанської говірки.
2. Визначення віршових рядків і строф згідно зі структурою вірша.
3. Початок кожного віршового рядка з великої літери.
4. Запис строфи з довгоскладовим рядком в ламаній формі, при якій силабічна група другої половини строфи починається малою літерою і з відступом у декілька інтервалів.
5. Заміна запису рядка, який повторюється, цифрою «2» біля першого рядка праворуч.
6. Заключення кінцевих ненаголошених складів і текстових огласованих літер у круглі дужки.

Нормативними правилами транскрибування музичних текстів є такі:

1. Запис на звуковисотному рівні головного устою *g* першої октави зі вказівкою абсолютної висоти звучання першої ноти пісні ромбічним незатушованим знаком праворуч від цифри тактового розміру.
2. Позначення розміру цифрою між другою і четвертою лінійками.
3. Позначення темпу нотою певної тривалості, яка дорівнює метрономному індексу.
4. Виставляння всіх знаків альтерації в нотному тексті.
5. Запис мелодій засобами прийнятої для вокальної музики графіки, тобто окремими у ритмічному позначенні нотами, що відповідають певним віршовим складам, і з'єднаними в одну в'язку з лігою нотами відповідних тривалостей, якщо вони співаються на один віршовий склад.
6. Фіксація певними знаками повного і короткого дихання.
7. Позначення змін структури вірша і ритмічного малюнка пунктирною лінією між нотами.
8. Виписування інтонаційних і ритмічних змін дрібними нотами на окремому рядку під місцем, де є ці варіативні зміни.
9. Здійснення тактування в акцентно-динамічному ритмі за загальноприйнятими нормами, в мірному і дольному ритмах — відповідно до силабічних віршових груп; позначення пунктирною рискою силабічних груп складних розмірів, подвійною рискою — закінчення мелорядка, тонкою і грубою рисками — закінчення мелострофи.
10. Позначення певними знаками подовження звука (пролонгації) і його скорочення (абревіації).
11. Позначення виконавських прийомів відповідними знаками з'їзджання від звука униз, а також глісандо та акцентування.

Перелік спеціальних позначень, уживаних при транскрибуванні пісень:

◇ — абсолютна висота початкового звука;

♩= 60 — позначення темпу;

до-ро-(зі) — позначення ненаголошеного кінцевого тону;

V ’ — позначення глибокої і короткої зміни дихання;

♩ — незначне подовження звука;

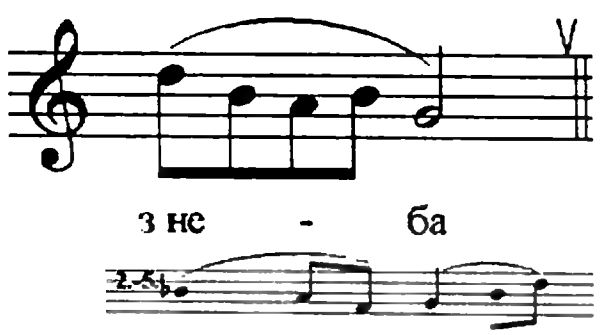
♩ — незначне скорочення звука;

— позначення з’їзду униз;

— суцільне глісандо;

Λ — — позначення акцентування;

— знаки закінчення мелорядка і мелострофи;



— позначення варіативних змін у другій або інших мелострофах.

ІСТОРИЧНІ ПІСНІ

1. Ще й не вмерла Україна (А)

Ст. Старомишастівська

♩= 48

Ще й не вме - рла У - кра - ї - на,

ні сла..., ні сла - ва, ні во - ля,

Ще й нам, брат - ці - у - кра - ї - нці,

1 2

у - смі - хне - ться до - ля. // до - ля.

1. Ще й не вмерла Україна, ні сла.., ні слава, ні воля,
   Ще й нам, братці-українці, усміхнеться доля. (2)
2. Душу, душу-тіло ми положим за сво.., за свою свободу.
   Ще й докажем, що ми, братці, козацького роду. (2)
3. Згинуть, згинуть наші воріженьки, як ро.., як роса на сонці,
   Запануєм і ми, братці, у своїй сторонці. (2)

2. Ще й не вмерла Україна (Б)

Ст. Старолеушківська

♩= 60

Одна

Ще й не вме - рла У - кра - ї - на,

Разом

ні сла - ва, ні во - ля,

Ще й нам, бра - тці - у - кра - ї - нці,

у - смі - хне - ться до - ля.

Ще нам, бра - тці - у - кра - ї - нці, у - смі - хне - ться до(ля).

1. Ще й не вмерла Україна, ні слава, ні воля,
   Ще й нам, братці-українці, усміхнеться доля. (2)

2. Зажурилась, заплакала, як мала дитина.
   Ніхто її не рятує, козачество гине. (2)

3. Гине слава батьківщини, гине все на світі.
   Виростають нехрещені козацькії діти. (2)

4. Виростають, умирають — без попів ховають.
   Запродана жидам віра, в церкву не пускають. (2)

3. Ще й не вмерла Україна (В)

Ст. Переяславська

♩= 72

Ще не вме - рла У - кра - ї - на,

ні сла.., ні сла - ва, ні во - ля.

Ще й нам, бра - ття мо - ло - де - нькі,

у - смі - хне - ться до - ля.

1. Ще й не вмерла Україна, ні сла.., ні слава, ні воля,
   Ще й нам, браття молоденькі, усміхнеться доля. (2)

2. Згинуть наші воріженьки, як ро.., як роса на сонце.
   Запануємо ми, браття, у своїй сторонці. (2)

3. Панували, добували ми сво.., ми своєї долі,
   Де той вітер, осталися, бо лягли на полі. (2)

4. Душу й тєло ми положим за сво.., за свою свободу.
   Ще й докажем, що ми, браття, козацького роду. (2)

4. Вийшла хмара з-за Лимана (А)

Ст. Староджереліївська

♩= 32 (♪= 64)

Одна

Разом

Вий - шла хма - ра з-за ли - ма - на,

а дру.., а дру - га - я з по - ля.

За - жу - ри - лась У - кра.., ой У-кра - ї - на —

та - ка ї - ї до - ля.

За - жу - ри - лась У - кра.., ой У-кра - ї - на —

та - ка ї - ї дол(я).

1. Вийшла хмара з-за лимана, а дру.., а другая з поля.
   Зажурилась Укра.., ой Україна — така її доля. (2)

2. Зажурилась, заплакала, як ма.., як мала дитина.
   Ніхто й її не ра.., ой не ратує, козачество гине. (2)

3. Гинуть наші козаченьки, як ро.., як роса на сонці.
   Запануєм ми.., ой миліє братці, на чужой сторонці. (2)

4. Душу й тіло ми положим за сво.., за свою свободу.
   Ще й докажем, що ми, ой що ми, братці, козацького роду. (2)

5. За лиманом хмара (Б)

Ст. Старотитарівська

♩= 48
Одна
За ли-ма-ном хма-ра, а по-тім дру-га-я.

♩= 60
Усі
За-пла-ка-ла Ку-бань-ма-ти,
як ма-ла ди-ти-на.

1. За лиманом хмара, а потім другая.
   Заплакала Кубань-мати, як мала дитина. (2)
2. Заплакала, зажурилась, як мала дитина.
   Ніхто її не ратує, козачество гине. (2)
3. Гине, гине батьківщина — така її доля,
   Виростають нехрещені козацькії діти. (2)
4. Виростають нехрещені, в церкву не пускають.
   Виростають, помирають — без попів ховають. (2)

6. Одна хмара за лиманом (В)

Ст. Медведівська

♩= 88
Одна
О-дна хма-ра за ли-ма-ном, а дру-га-я з по-ля.

♩ = 80
Усі

За - жу - ри - ла - сь ой Ку - бань рі - дна же —
та - ка ї - ї до - ля.
За - жу - ри - ла - сь ой Ку - бань рі - дна же —
та - ка ї - ї до - ля.

1. Одна хмара за лиманом, а другая з поля.
   Зажурилась ой Кубань рідна же — така її доля. (2)

2. Зажурилась, заплакала, як мала дитина.
   Ніхто її же ой не ратує, козачество гине. (2)

3. Гине, гине все на світі, гине батьківщина,
   Виростають ой нехрещені же козацькіє діти. (2)

4. Виростають, помирають — без попа ховають.
   Запродали же ой Божу й віру же, в церкву не пускають. (2)

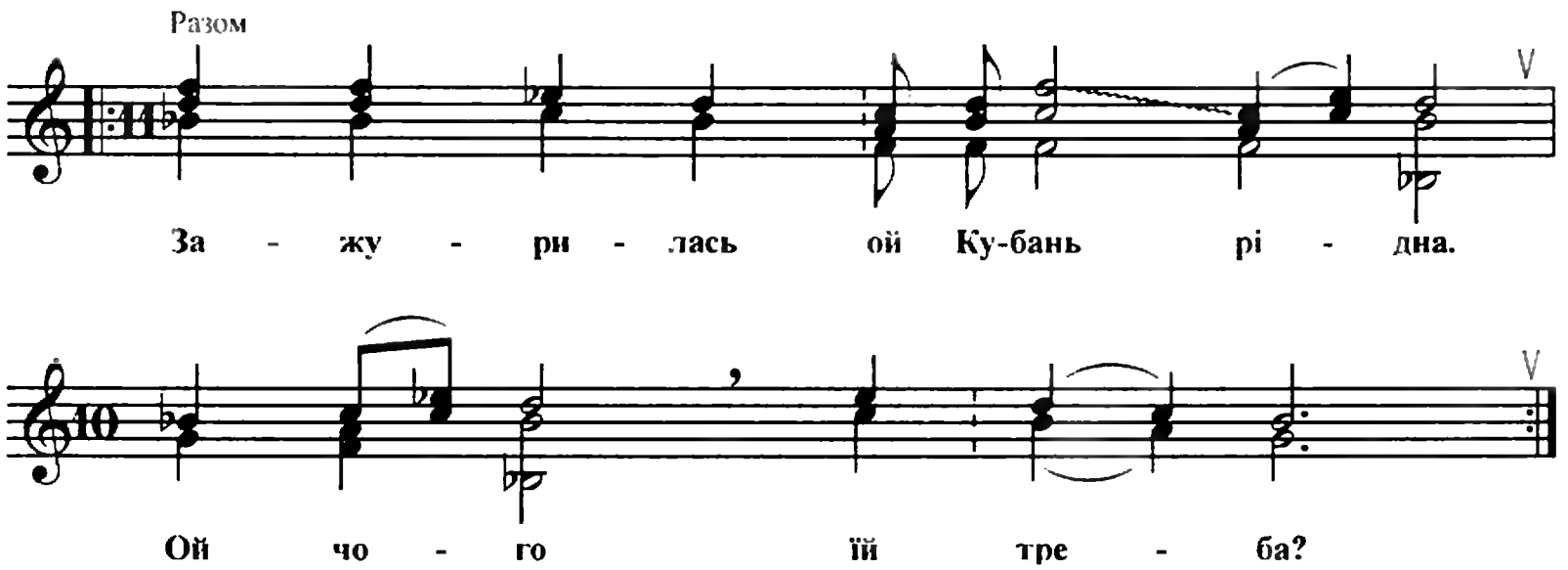
7. Одна хмара з-за лимана (Г)

Ст. Іркліївська

♩ = 80
Одна

♩ = 48
Усі

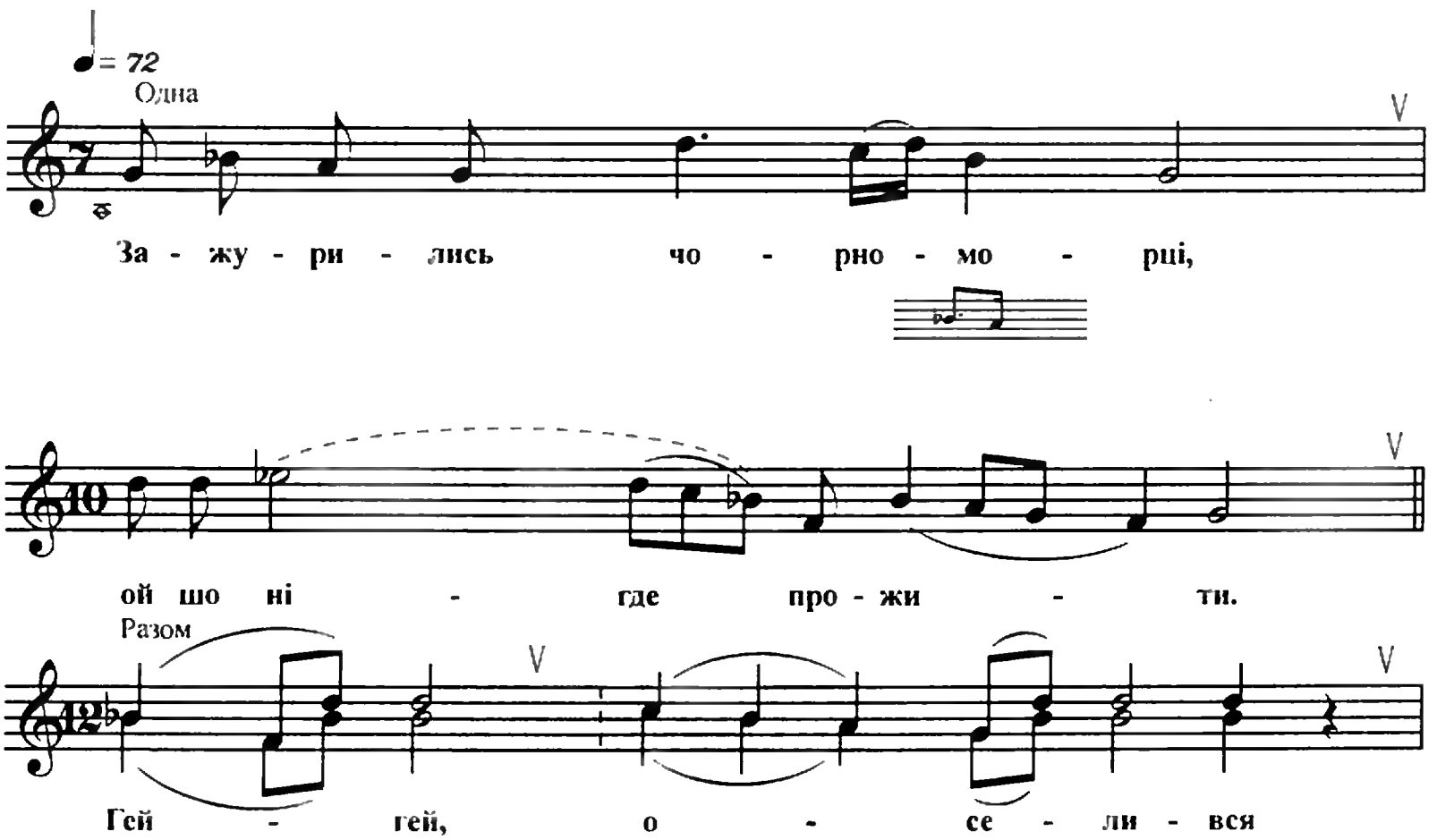
О - дна хма - ра з-за ли - ма - на, а дру - га - я з не - ба.

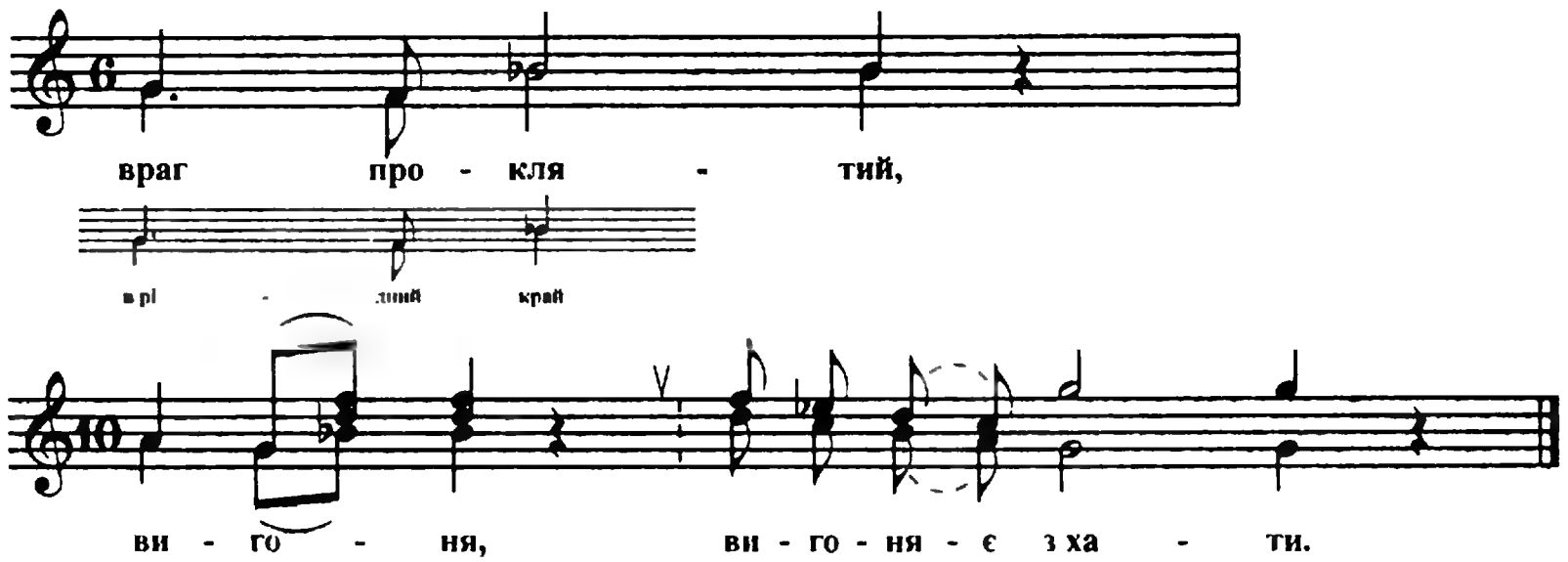


1. Одна хмара з-за лимана, а другая з неба.
   Зажурилась ой Кубань рідна. Ой чого їй треба? (2)
2. Зажурилась, заплакала, як мала дитина.
   Ніхто ж її та й не рятує, козачество гине. (2)
3. Гине слава батьківщини, гине все на світі,
   Виростають ой нехрещені козацькіє діти. (2)
4. Виростають, як самі знають, без попа ховають.
   Запродали ой жидам віру, в церкву й не пускають (2)

8. Зажурились чорноморці (А)

Ст. Полтавська





1. Зажурились чорноморці, ой шо нігде прожити.
   Гей-гей, оселився враг проклятий, вигоня,
   вигоняє з хати. (2)

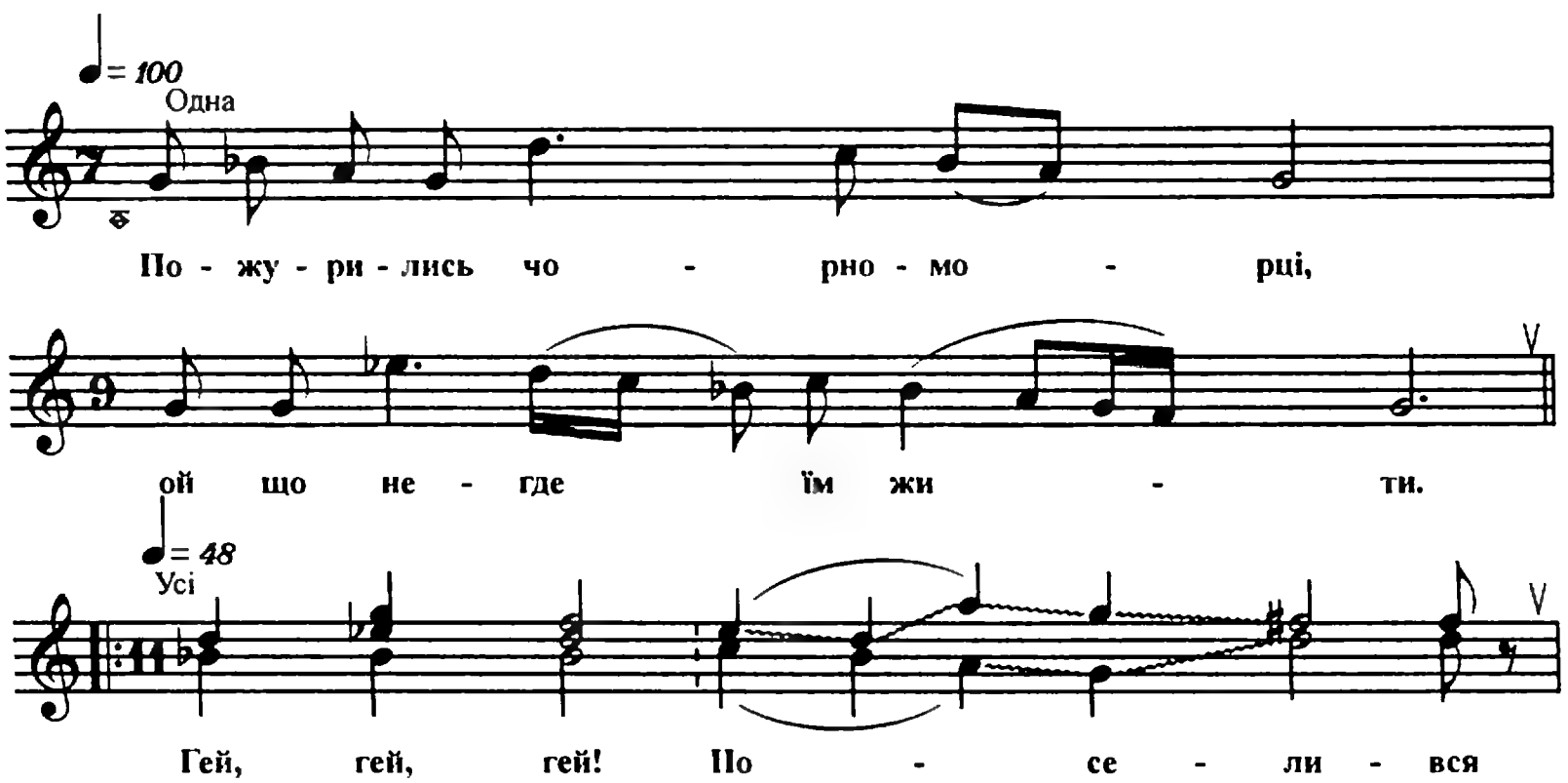
2. Ой вам годі, чорноморці, та й худобу плодити.
   Гей-гей, запрягайте воли, вози, їдь за Ку..,
   за Кубань жити. (2)

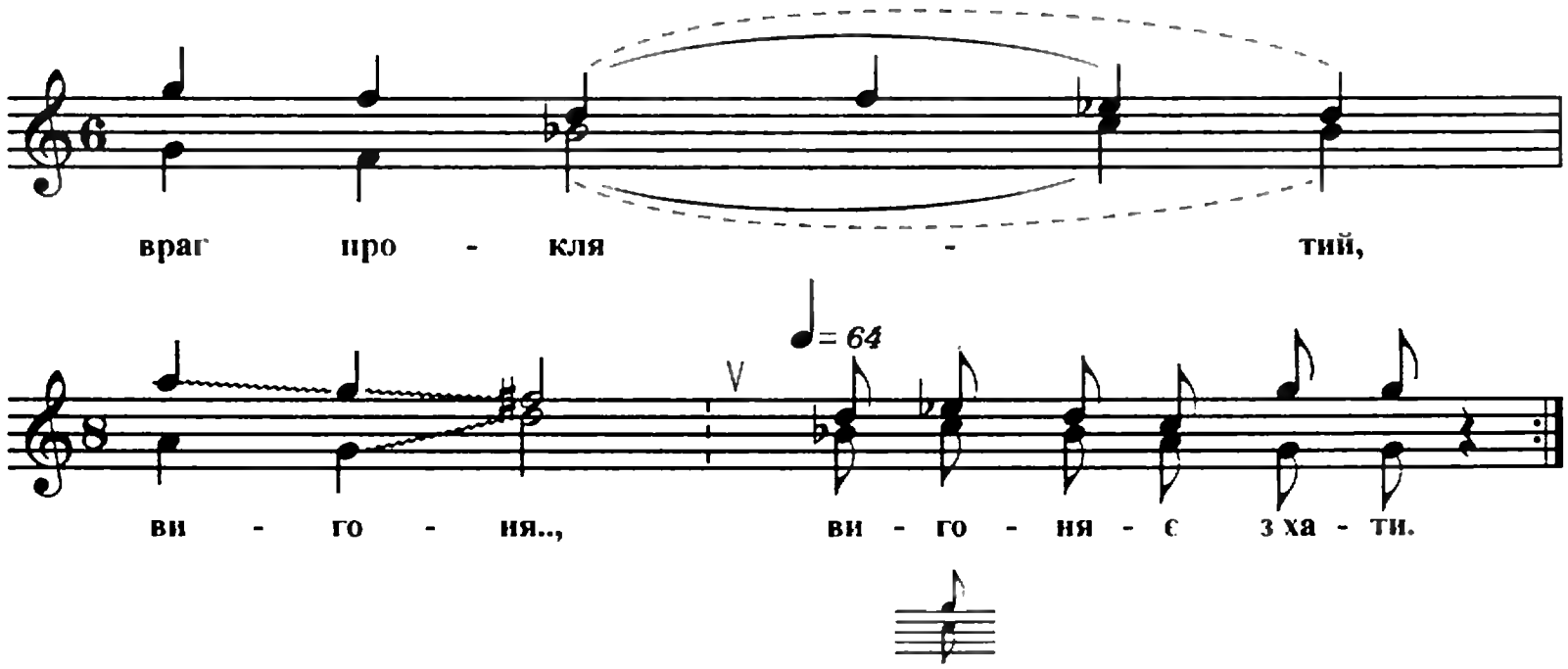
3. Їдуть, їдуть чорноморці, аж занози гнуться.
   Гей-гей, оглянуться в рідний край — з очей сльо,
   з очей сльози ллються. (2)

4. Бодай тобі, Кухаренко, так добре служити,
   Гей-гей, як нам, бідним чорноморцям, за Куба..,
   за Кубанню жити. (2)

9. Пожурились чорноморці (Б)

С-ще Приморське





1. Пожурились чорноморці, ой що негде їм жити.
   Гей, гей, гей! Поселився враг проклятий, вигоня..,
   вигоняє з хати. (2)

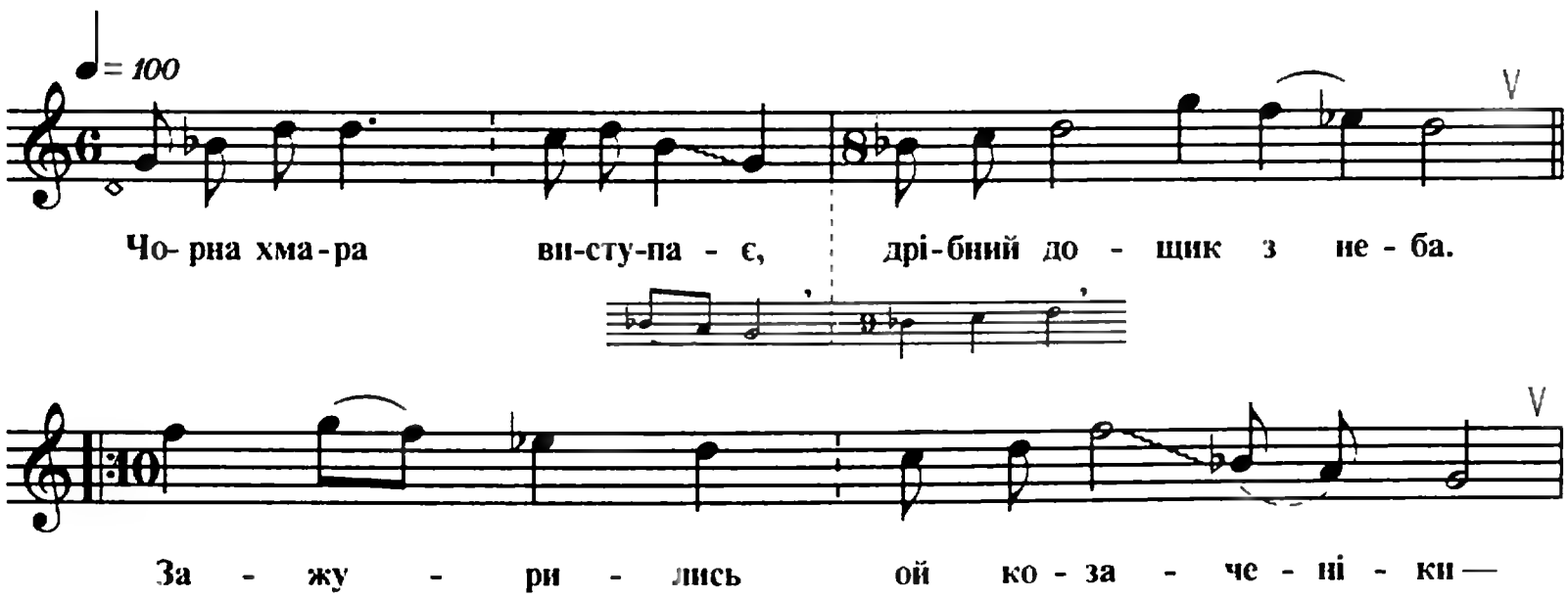
2. Ой годі нам, чорноморцям, та й худобу плодити.
   Гей, гей, гей! Запрягайте воли, вози, їдь на Ку..,
   їдь на Кубань жити (2)

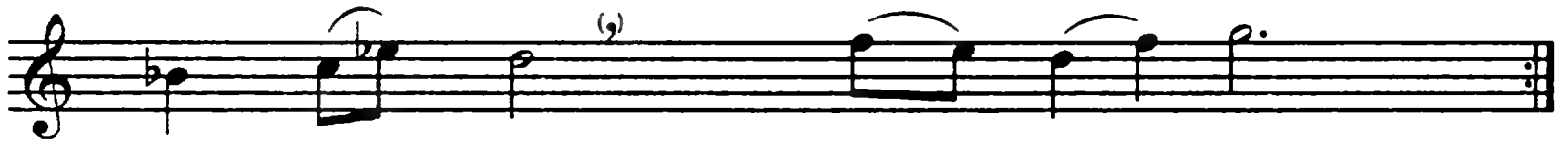
3. Їдуть, їдуть чорноморці, аж занози гнуться,
   Гей, гей, гей! Оглянуться в рідний край — з очей сльо..,
   з очей сльози ллються. (2)

4. Бодай тебе, Кухаренко, ой так добре служити.
   Гей, гей, гей! Як нам, бідним чорноморцям, між черке..,
   між черкесів жити. (2)

10. Чорна хмара виступає (В)

Ст. Старолеушківська

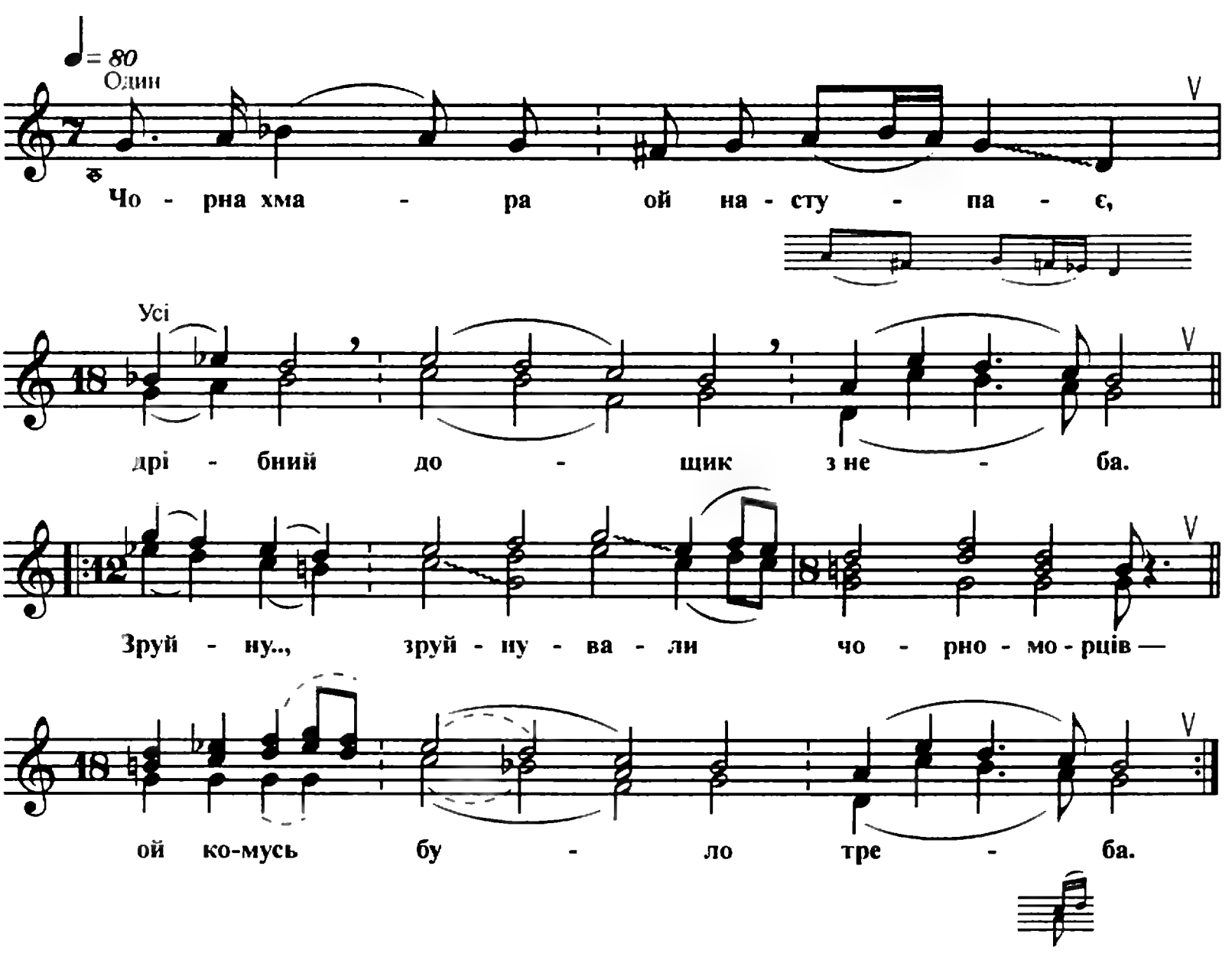




1. Чорна хмара виступає, дрібний дощик з неба.
   Зажурились ой козаченіки — комусь було треба. (2)
2. Зажурились козаченіки, що їм ніде жити.
   Запрягайте ой воли, вози, ідіть в Сибір жити. (2)
3. Їдуть, їдуть козаченіки, аж занози гнуться.
   Як вздумають про Кубань милу, з очей сльози ллються. (2)

11. Чорна хмара ой наступає (Г)

Ст. Рогівська



1. Чорна хмара ой наступає, дрібний дощик з неба.
   Зруйну.., зруйнували чорноморців — ой комусь було треба. (2)

2. Годі, годі, ой чорноморці, худобу плодити.
Запря.., запрягайте волів в вози та й поїдим
за Кубань жити. (2)

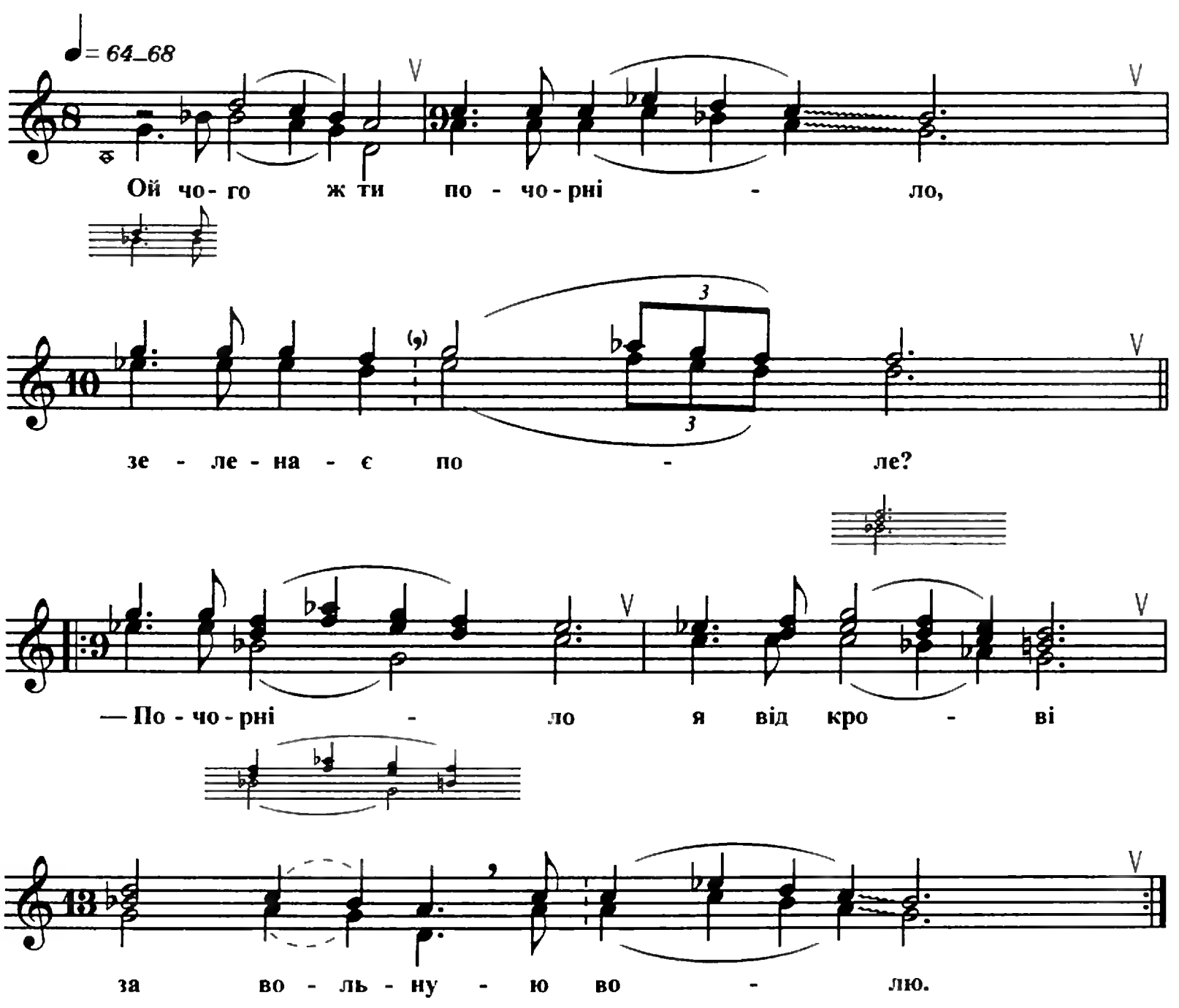
3. Їдуть, їдуть ой чорноморці, аж занози гнуться.
Як по.., як поглянуть в рідний край, ой
з очей сльози ллються. (2)

4. Доїхали ой чорноморці до синього моря.
Посі.., посідали на каміні, ой заплакали з горя. (2)

12. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле? (А)

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Васюринська



1. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле?
— Почорніло я від крові за вольную волю. (2)

2. Круг містечка Берестечка на чотири милі
Мене славні запорожці своїм трупом вкрили. (2)

3. А що й мене гайворони укрили з півночі.
Клюють очі козацькиє, а трупа не хочуть. (2)

4. Почорніло я й, зелене, та й за вашу волю.
Я знов буду зеленіти, а ви вже ніколи. (2)

13. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле? (Б)

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Челбаська

♩= 72
Один
Ой чо- го ж ти по - чо - рні - ло,
Усі
зе - ле - на - є по - ле?
♩= 48
— По - чо - рні - ло я від кро - ві
та й за во - льну во - лю.

1. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле?
— Почорніло я від крові та й за вольну волю. (2)

2. Край містечка Берестечка на чатири мелі
Мене славні запорожці своєм трупом вкрили. (2)

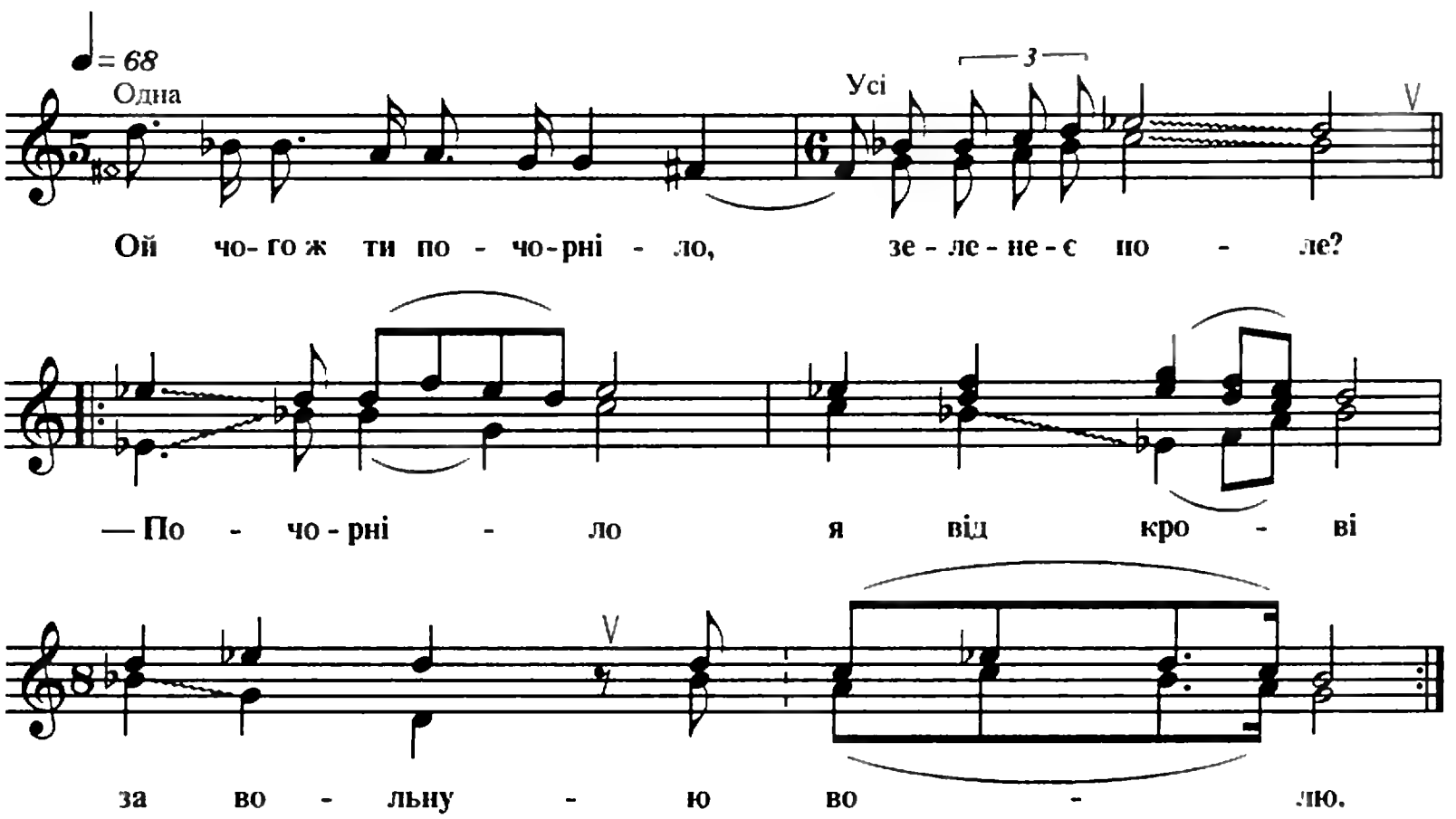
3. Ой че мене гайворони укрили з півночі,
Клюють ті очі козацькєє, а трупа не хочуть. (2)

4. Ой не клюйте, гайворони, козацького трупу.
Наклювавшись, подохнете зо мною укупі. (2)

14. Ой чого ж ти почорніло, зеленеє поле? (В)

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Переяславська

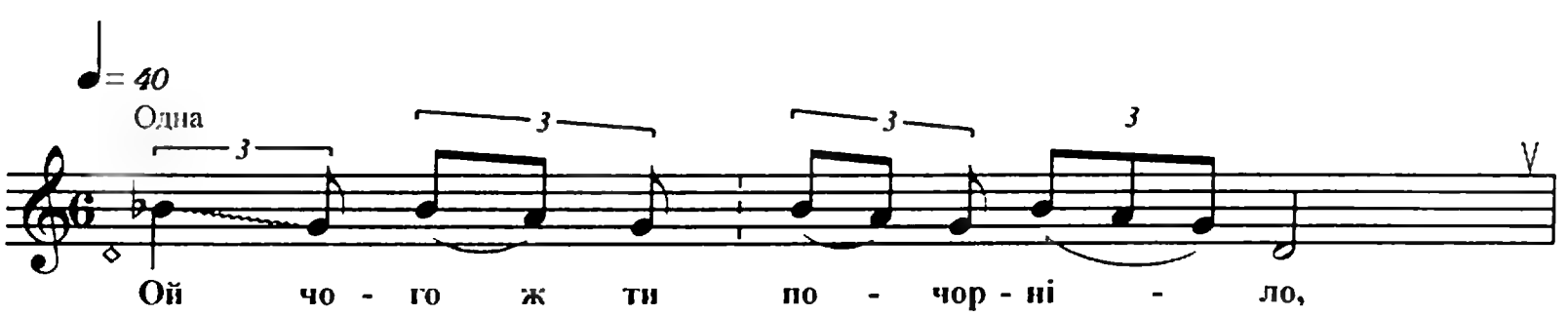


1. Ой чого ж ти почорніло, зеленеє поле?
   — Почорніло я від крові за вольную волю. (2)
2. Край містечка Берестечка на чотири милі
   Мене славні запорожці своїм трупом вкрили. (2)
3. Ох же ж тії гайворони, прилетів з півночі,
   Клюють очі козацькіє, а трупа не хочуть. (2)
4. Почорніло я, зелене, та й за вашу волю.
   Я знов буду зеленіти, а ви вже ніколи. (2)

15. Ой чого ж ти почорніло, зеленоє поле? (Г)

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Староджереліївська



Разом

зе - ле - но - є по - ле? — По - чор - ні - ло

ой я від кро - ві за во - льну - ю до - лю.

По - чор - ні - ло ой я від кро - ві

за во - льну - ю до - лю.

1. Ой чого ж ти почорніло, зеленоє поле?
   — Почорніло ой я від крові за вольную долю. (2)
2. Край містечка Берестечка на чотири мілі
   Мене славні ой запорожці своїм трупом вкрили. (2)
3. А ще й мілі гайворони укрили з півночі.
   Клюють очі козацькіє, а трупа не хочуть. (2)

16. Ой ти, Мороз, Морозенко (А)

Ст. Березанська

♩= 72
Одна

Ой ти, Мо- роз, Мо - ро - зе - нко, ти сла-вний ко - за - че,

♩= 48
Усі

За то - бо - ю же,

ой же Мо - ро - зе - нко,

у - ся ж У - кра - ї - на

1 пла - че.

2 пла - че.

1. Ой ти, Мороз, Морозенко, ти славний козаче,
За тобою же, ой же Морозенко, уся ж Україна плаче. (2)

2. Не так Україна, як тая дівчина.
— Поїдем з нами, з нами, козаками, мед-горілочки нап'ємся. (2)

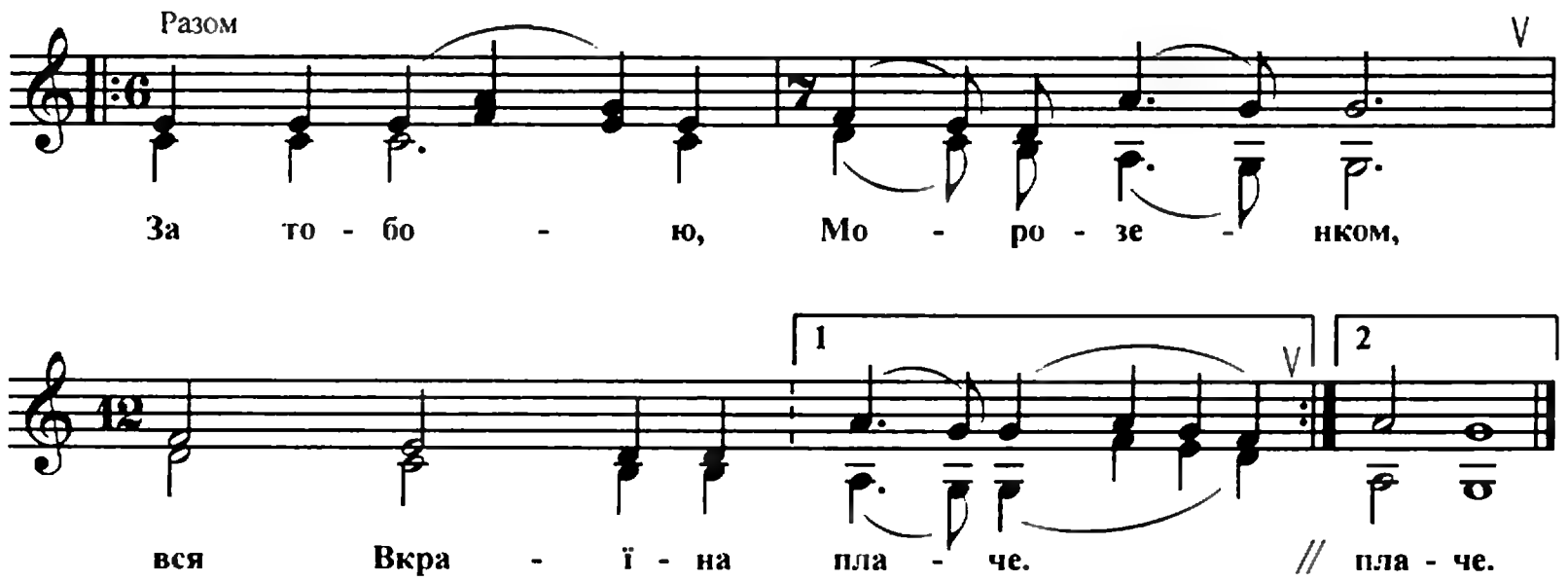
3. — Чого ж мені, хлопці, мед-горілочки не п'ється.
Та й коло моїх, братці, вороточок турок б'ється, б'ється-рубається. (2)

17. Ой ти, Мороз, Морозенко (Б)

Ст. Полтавська

♩= 100
Одна

Ой ти, Мо- роз, Мо-ро - зе - нко, ти сла - вний ко - за - че.



1. Ой ти, Мороз, Морозенко, ти славний козаче,
   За тобою, Морозенко, вся Вкраїна плаче. (2)

2. Ой не так же й Україна, як рідная мати.
   Заплакала Морозиха, стоя біля хати. (2)

3. Ой не плаче, Морозиха, об землю не бійся,
   Бо вже ж твій син Морозенко з ворогами б'ється. (2)

4. Не три дня і не три ночі б'ється Морозенко.
   Нехай б'ється, рубається, хай Бог помогає. (2)

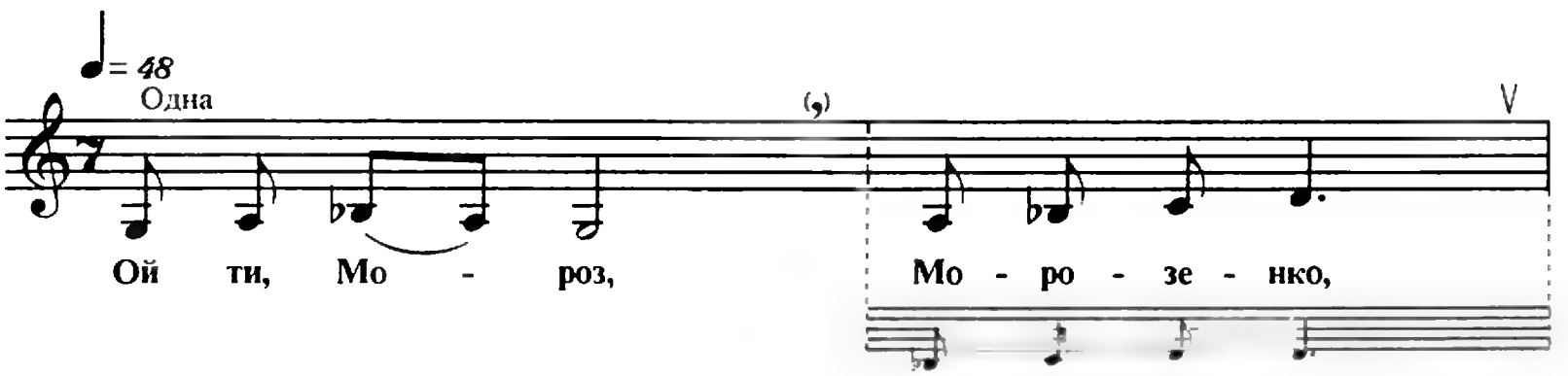
5. Ой вивели Морозенка на Васюр-могилу.
   — Дивись, дивись, Морозенко, на свою Вкраїну. (2)

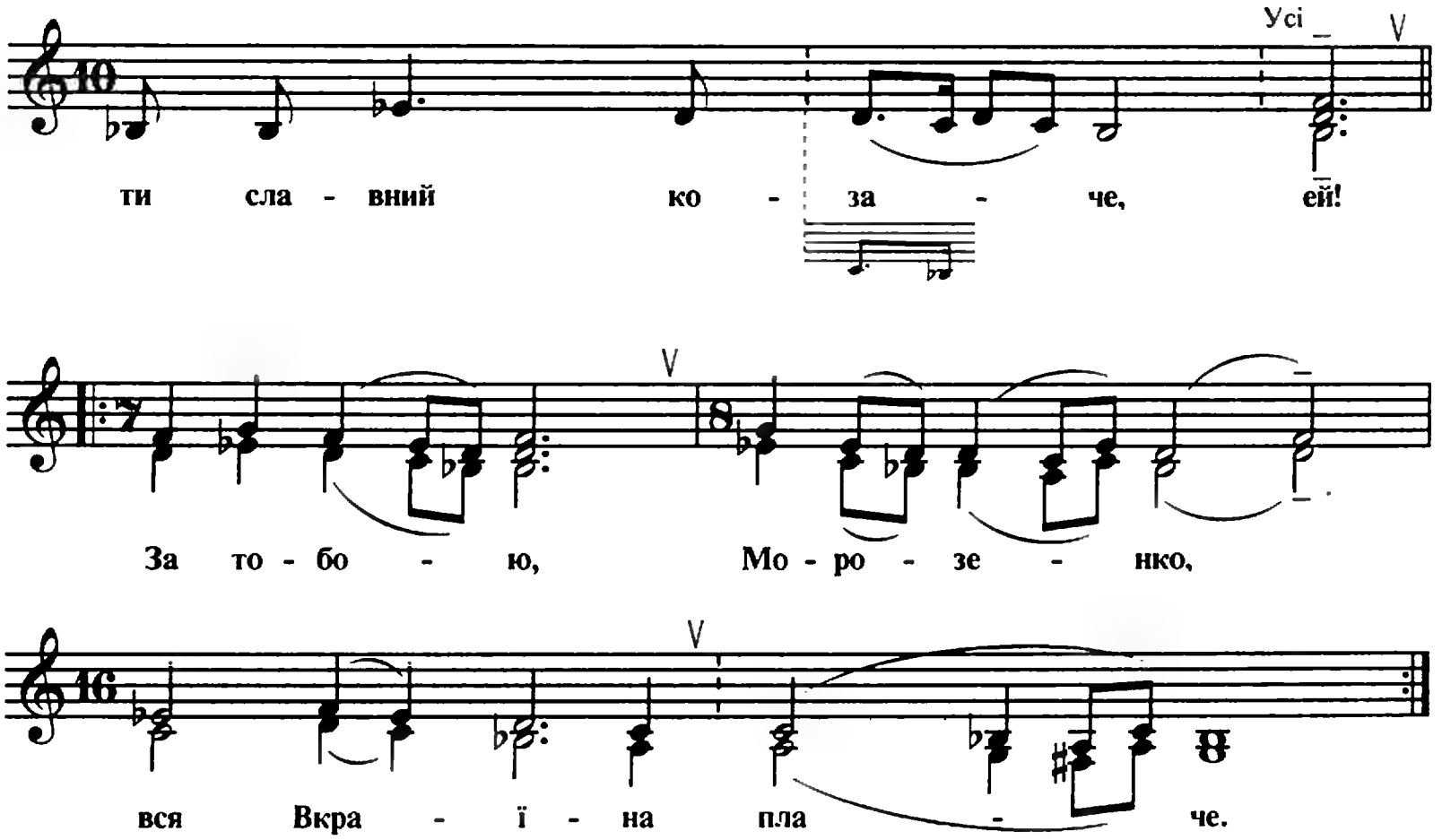
6. Посадили Морозенка на жовтім пісочку,
   Зняли, зняли з Морозенка червону сорочку. (2)

7. Доки сонце світить буде і живимуть люди,
   Тії пісні, тії думи не забудуть люди. (2)

18. Ой ти, Мороз, Морозенко (В)

Ст. Старонижчестебліївська





1. Ой ти, Мороз, Морозенко, ти славний козаче,
   За тобою, Морозенко, вся Вкраїна плаче. (2)

2. Ой не так же й Україна, як рідная мати.
   Заплакала Морозиха, стоя біля хати. (2)

3. — Ой не плач же, Морозиха, не плач, не журися, ей!
   Ході з нами, з козаками, вийдь з нами, напийся. (2)

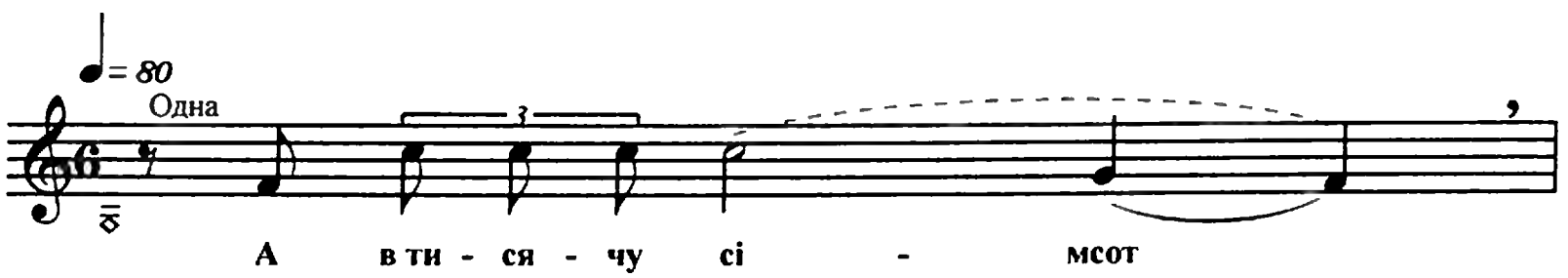
4. — Ой шось мені, братці мої, мед-вино не п'ється, ей!
   Бо вже мій син, Морозенко, із ляхами б'ється. (2)

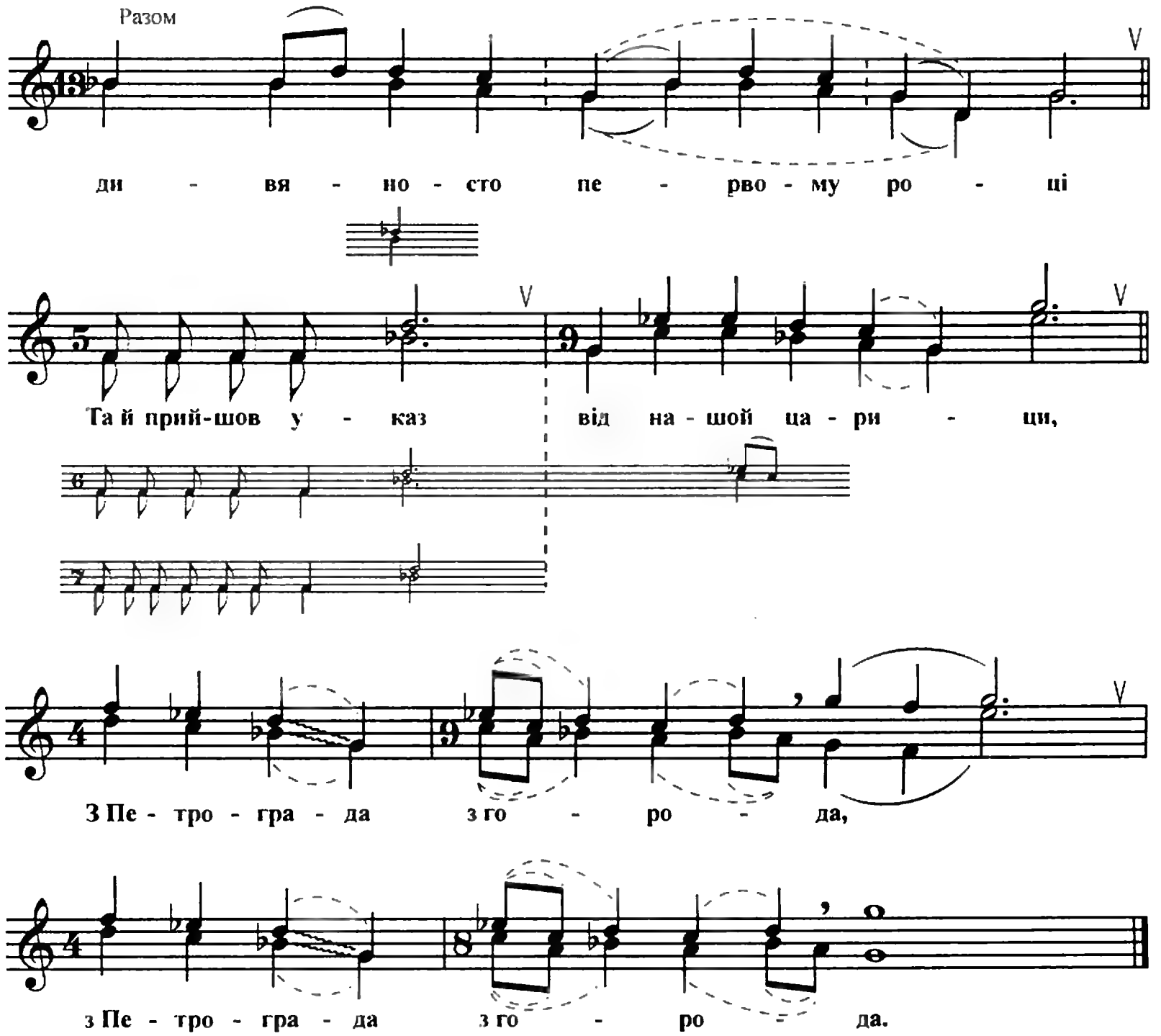
5. — Нехай б'ється, рубається, хай Бог помогає, ей!
   Із-за гори, з-за крутої військо ж наступає. (2)

6. Із-за гори, з-за крутої військо ж наступає, ей!
   Попереду Морозенко сивим конем грає. (2)

19. А в 1791 році

Ст. Васюринська





1. А в тисячу сімсот дивяносто первому році
   Та й прийшов указ від нашой царици,
   З Петрограда з города, з Петрограда з города,

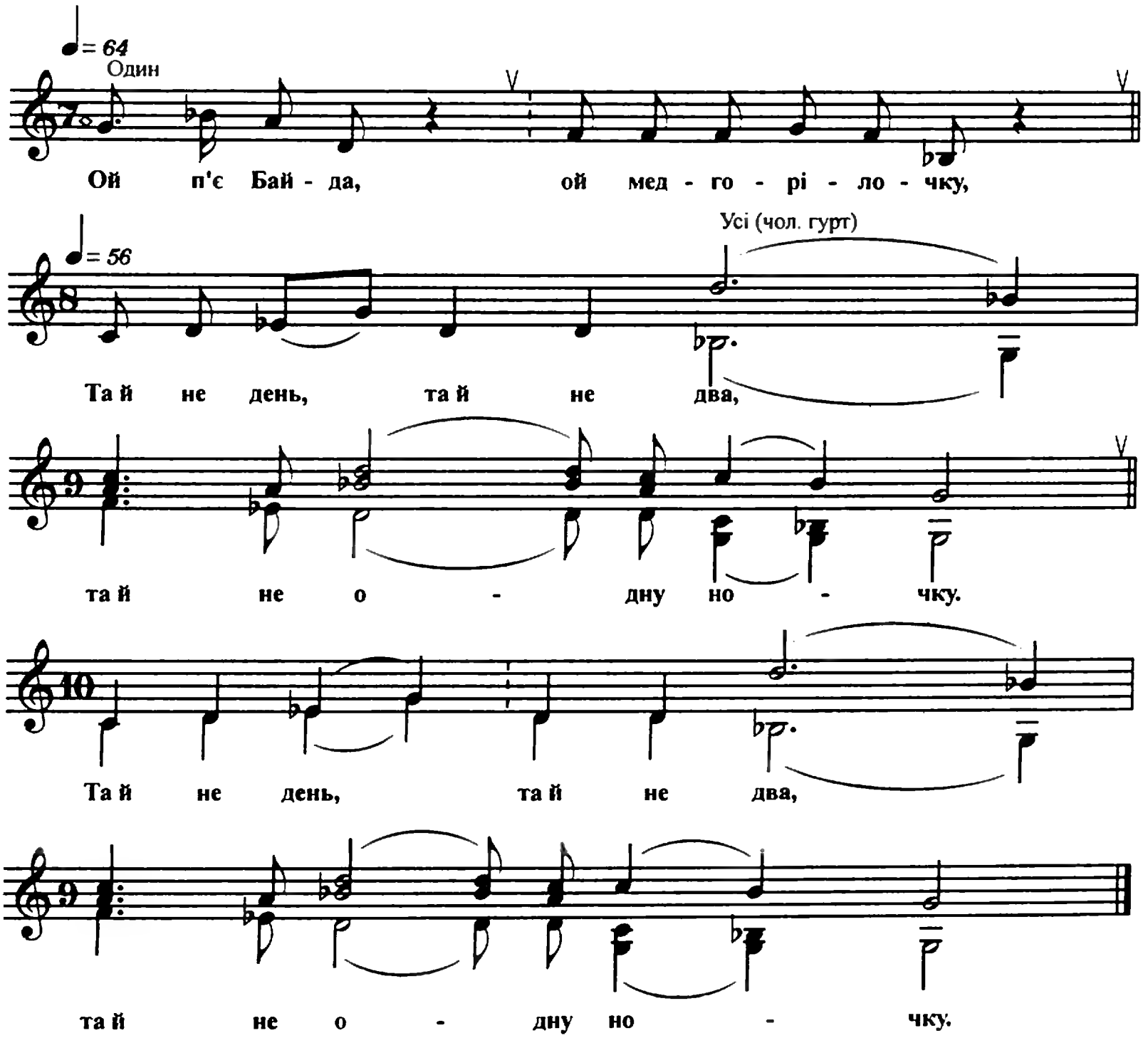
2. Що пан Чапіга, ще й пан Головатий
   Зібрав своє військо, військо запорізьке,
   Та й подвинув на Кубань-мать, та й подвинув на Кубань-мать.

3. Бувай же здоровий, ой Дніпречко наший,
   Бувайте здорові, ви, куріні наші.
   Тут вам біз нас розвалица, тут вам біз нас розвалица.

4. А ми будем пити, пити, ще й гуляти,
   Розпроклятих басурманів по горам-скалам гонять,
   По горам-скалам гоняти, по горам-скалам гоняти.

20. Байда

Ст. Уманська



1. Ой п'є Байда, ой мед-горілочку,
   Та й не день, та й не два, та й не одну ночку. (2)

2. — Кидай, Байда, ой вік байдувати,
   Сватай мою дочку та й йди царювати. (2)

3. — Твоя дочка ой скверна, пагана,
   Віра твоя, царю, — віра проклятая. (2)

4. Крикнув, свиснув ой султан турецький
   Та й на свої слуги, слуги молодецькі. (2)

5. — Візьміть Байду, Байду зав'яжити,
   За дев'яте ребро гарьком зацепити. (2)

6. Висть Байда, Байда на кілочку,
Та й не день, та й не два, та й не одну ночку. (2)

7. — Тобі, царю, віку в землі гнити.
Байді молодому мед-горілку пити. (2)

21. А вже літ більш двісті (А)

Ст. Старокорсунська

♩= 64

1.(2.4) А вже літ більш дві - сті,

як ко - за - (ак) в не - во - лі.

Ей, у не - во - лі, у тюрмі,

♩= 80 ♩= 64

Під мо - ско-вським ка - ра - у - лом, ей, у тю - рмі.

♩= 64

3. Не вий - ду, ко - за - че,

не вий - ду, со - ко - ле,

бо са - ма в не - во - лі. *)

*) Далі — від третього такту.

1. А вже літ більш двісті, як козак в неволі.
   Ей, у неволі, у тюрмі,
   Під московським караулом, ей, у тюрмі.

2. Понад Дніпром ходе, викликає долю:
   — Ей, вийди, доле, із води,
   Визволь мене, серденько, із біди.

3. — Не вийду, козаче, не вийду, соколе, бо сама в неволі.
   Ей, в неволі, у тюрмі,
   Під московським караулом, ей, у тюрмі.

4. Я в тюрмі, в кайданах, в московській неволі.
   Ей ти, Богдане, Богдане,
   Неразумний гетьмане Богдане.

5. Ей ти, неразумний гетьмане Богдане.
   Ей ти, козаче, бери ніж.
   Де побачиш воріженька, там і ріж.

22. А вже літ більш двісті (Б)

Ст. Васюринська

♩= 72-80

Одна — Разом

А вже літ більш дві - сті, як ко - зак в не - во - лі.

Одна — Разом

Понад Дні - пром хо - де, ви - кли - ка - є до - лю:

— Гей, ви - йди, до - ле, із во - ди,

Ви - зволь ме - не, се - ре - де - нько, із бі - ди.

В 2–4 куплетах 2-й такт не виконується.

1. А вже літ більш двісті, як козак в неволі.
Понад Дніпром ходе, викликає долю:
— Гей, вийди, доле, із води,
Визволь мене, середенько, із біди. (2)

2. — Ой рада б я вийти — так сама в неволі.
Гей, я в неволі, я в ярмі,
Під московським караулом, я в тюрмі. (2)

3. А в тюрмі — кайдани навіки сковані.
Гей ви, козаки молоді,
А де ваші кониченьки вороні? (2)

4. — Наші коні в плуги, а козак за плугом.
Гей ти, козаче, бери ніж —
Де побачиш воріженька, там і ріж. (2)

23. А вже літ більш двісті (В)

Ст. Дінська

♩= 68 Одна
А вже літ більш дві - сті,

♩= 60 Разом
як ко - зак в не - во - лі.

♩= 68 Одна
По - над Дні - пром хо - дить,

♩= 60 Разом
ви - кли - ка - є до - лю:

— Гей, вий - де, до - ле, із во - ди,

♩= 72 ♩= 60

Ви-зволь ме - не, се - рде-нько, із бі - дн.

2-й і 3-й куплети починаються з 3-го такту.

1. А вже літ більш двісті, як козак в неволі.
   Понад Дніпром ходить, викликає долю:
   — Гей, вийде, доле, із води,
   Визволь мене, серденько, із біди. (2)

2. — Ой рада б я вийти — так сама в неволі.
   Гей, у неволі, у ярмі,
   Під московським караулом, у тюрмі. (2)

3. А в тюрмі, в кайданах, там сидить Богдане.
   Гей ти, Богдане, Богдане,
   Нерозумний Гетьмане Богдане. (2)

24. Зібралися всі бурлаки (А)

Ст. Кисляківська

♩= 80 Один

Зі - бра-ли - ся всі бур - ла - ки до рід-но - ї ха - ти.

♩= 48 Усі

Тут нам ми - ло, тут нам лю - бо

жур - би за - спі - ва - ти.

1. Зібралися всі бурлаки до рідної хати.
   Тут нам мило, тут нам любо журби заспівати. (2)

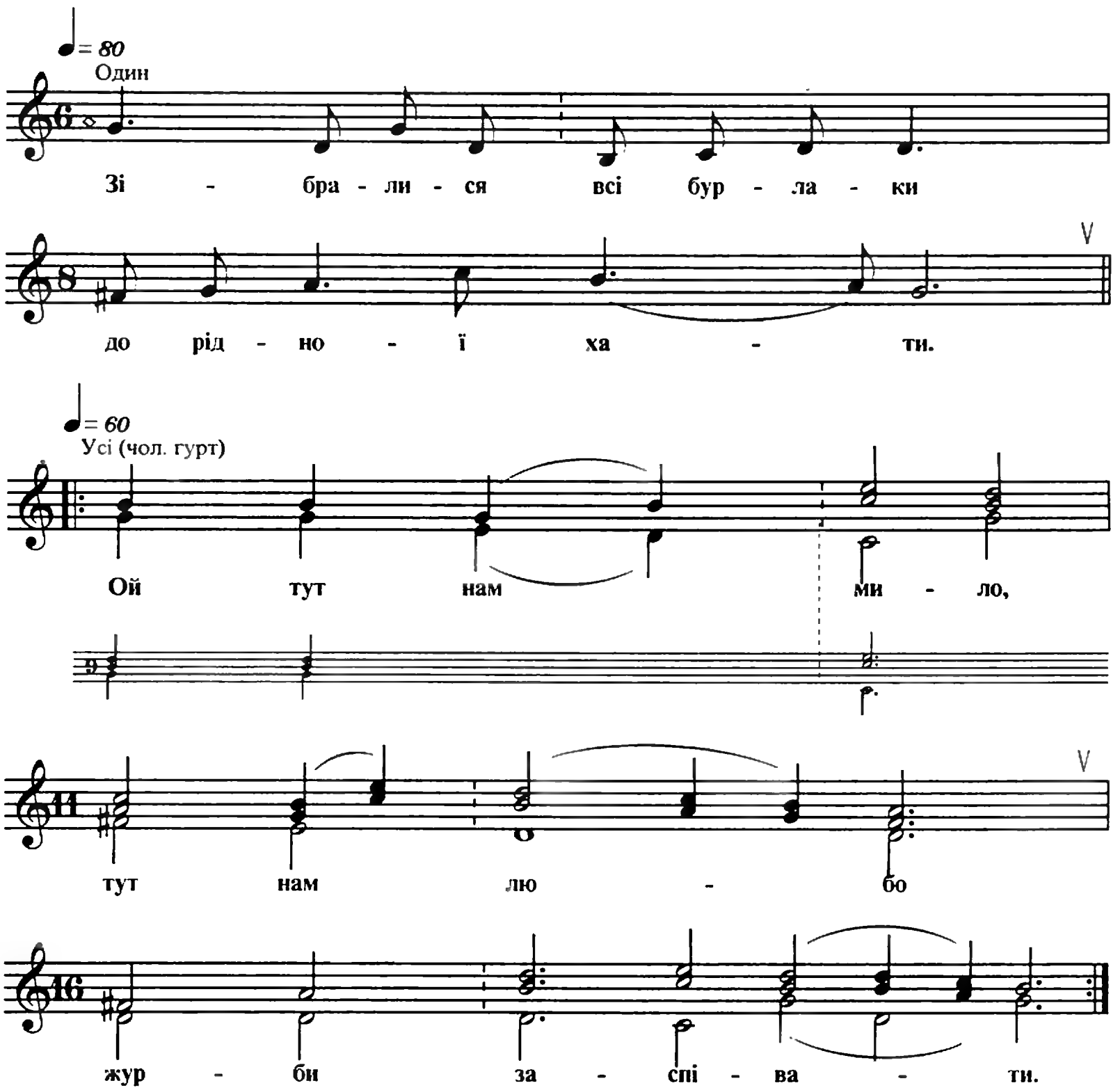
2. Зібралися, як ті орли, добичу ділити.
З дівчатами жартувати, мед-горілку пити. (2)

3. Ой цариця Катерина, що ж ти наробила?
Степ широкий, край веселий та й занапастила. (2)

4. Грай бо, котрий, на сопілку, сумно нам сидіти.
Що діється в білом світі, ой чиї ж ми діти? (2)

25. Зібралися всі бурлаки (Б)

Ст. Уманська



1. Зібралися всі бурлаки до рідної хати.
Ой тут нам мило, тут нам любо журби заспівати. (2)

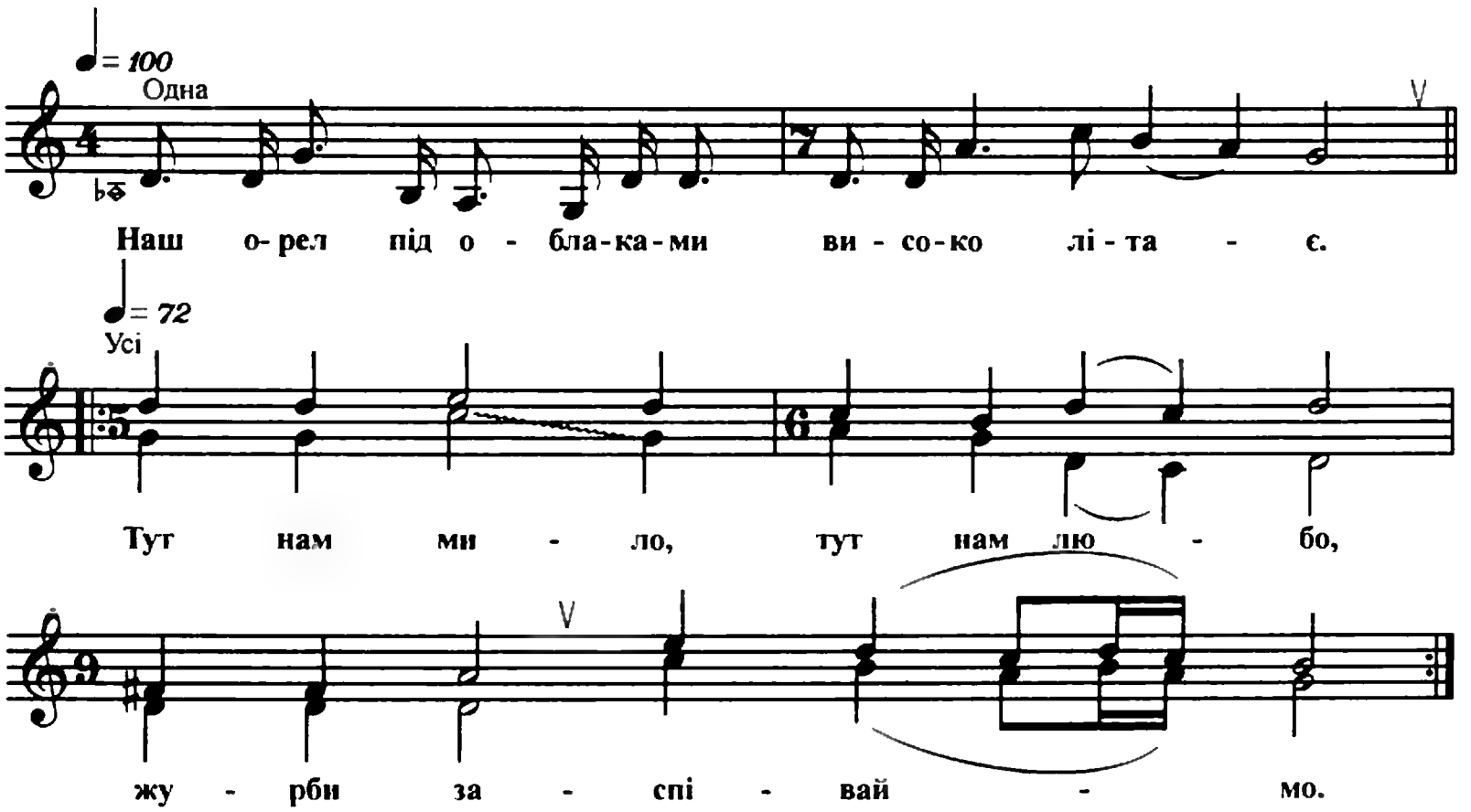
2. Зібралися, як ті орли, добичу ділити.
   Ой з дівчатами жартувати, мед-горілку пити. (2)

3. Наша мати Катерина негарно зробила.
   Ой степ широкий, край веселий та й занепастила. (2)

4. Грай же, котрий, на сопілку, сумно нам сидіти.
   Ой що діється тут на світі, ой чиї ж ми діти? (2)

26. Наш орел під облаками (В)

С-ще Приморське



1. Наш орел під облаками високо літає.
   Тут нам мило, тут нам любо журби,заспіваймо. (2)

2. Ой цариця Катерина, що ти наробила?
   Край багатий, край веселий ти занапастила. (2)

3. Ой де були степи, плавні — ми все разорали,
   А де були дівки гарні — москалі забрали. (2)

4. Тут нам мило так жилося, а ти разорала,
   Та й ще нами, козаками, Дунай загатила. (2)

5. Ой годі нам журитися, пора перестати.
   Хліба рости, жупан шити ще й рибу ловити. (2)

6. Грайте, хлопці, на сопілці, будем веселитись,
   З дівчатами жартувати, мед-горілку пити. (2)

27. Ой що ж воно та й за чорний ворон (А)

Ст. Голубицька

♩= 60

Одна

Ой що ж во - но та й за чо - рний во - рон

та й по мо - рю кря - че?

Разом

Ой що ж во - но да та й за ті бу - рла - ки,

що всіх бу - рлак зби - ра - ють?

1. Ой що ж воно та й за чорний ворон та й по морю кряче?
   Ой що ж воно да та й за ті бурлаки, що всіх бурлак збирають? (2)
2. Собирайтесь, весь мир молодий, собирайтесь поскорей!
   Ой та й поїдим ой в чистоє поле, та й в той лісок Лебедин. (2)
3. Поховайте славного героя у сирую землю.
   Ой поховайте же славного героя а в сирую землю глибоко. (2)

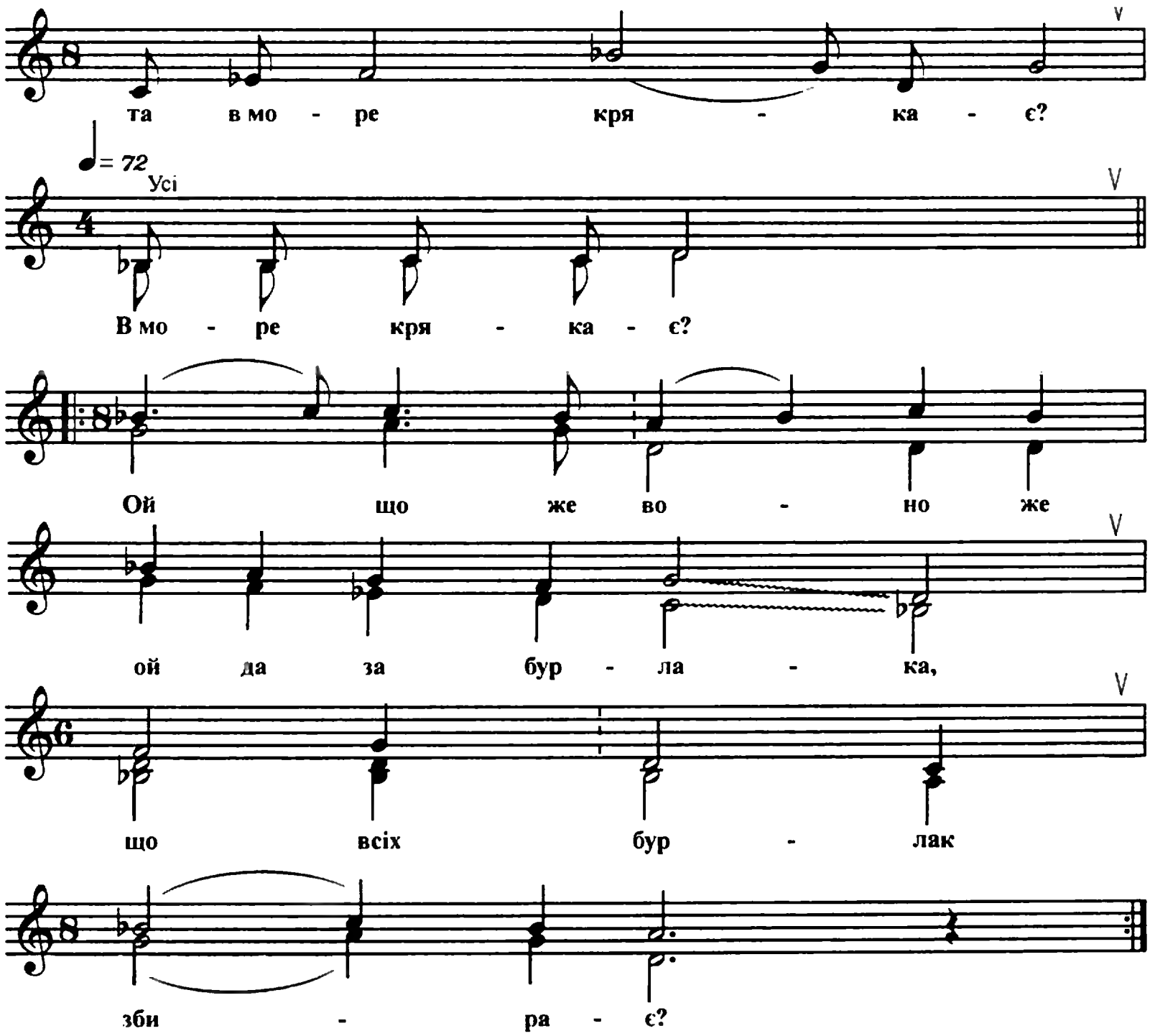
28. Ой що ж воно та й за чорний ворон (Б)

Ст. Камишевацька

♩= 100

Один

Ой що ж во - но та й за чор-ний во - рон



1. Ой що ж воно та й за чорний ворон та в море крякає?
В море крякає?
Ой що же воно же ой да за бурлака, що всіх бурлак збирає? (2)

2. Ой збирайтися, панове-молод(ці) та весь народ, народ,
народ молодий!
Ой та й поєдим ми о чистоє поле, у той лісок Лебедин. (2)

3. Ой рости, рости, ой клин-дерево, вгору, рости вгору,
вгору високо.
Ой поховаєм ми пана отамана в сиру землю глибоко. (2)

4. Ой рости, рости, ой клин-дерево, вгору, рости вгору,
вгору, ще й вище.
Ой поховали ми пана отамана в сиру землю, ще й глибше. (2)

29. Ой що ж воно та й за чорний ворон (В)

Ст. Вищестебліївська

♩= 80
Одна

Ой що ж во - но та й за чор - ний во - рон

он, що по мо - рю кря - ка - є?

♩= 44
Усі

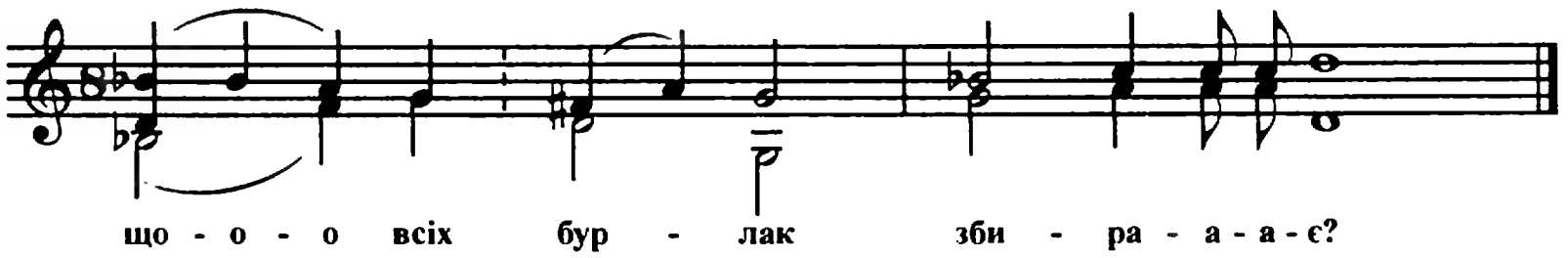
Ой що же во..,

во - но же та й то за бур - ла - а - а - ка,

що всіх бур - лак

зби - ра - а - а - є?

Ой що же во.., во - но же та й то за бур - ла - а - а - ка,



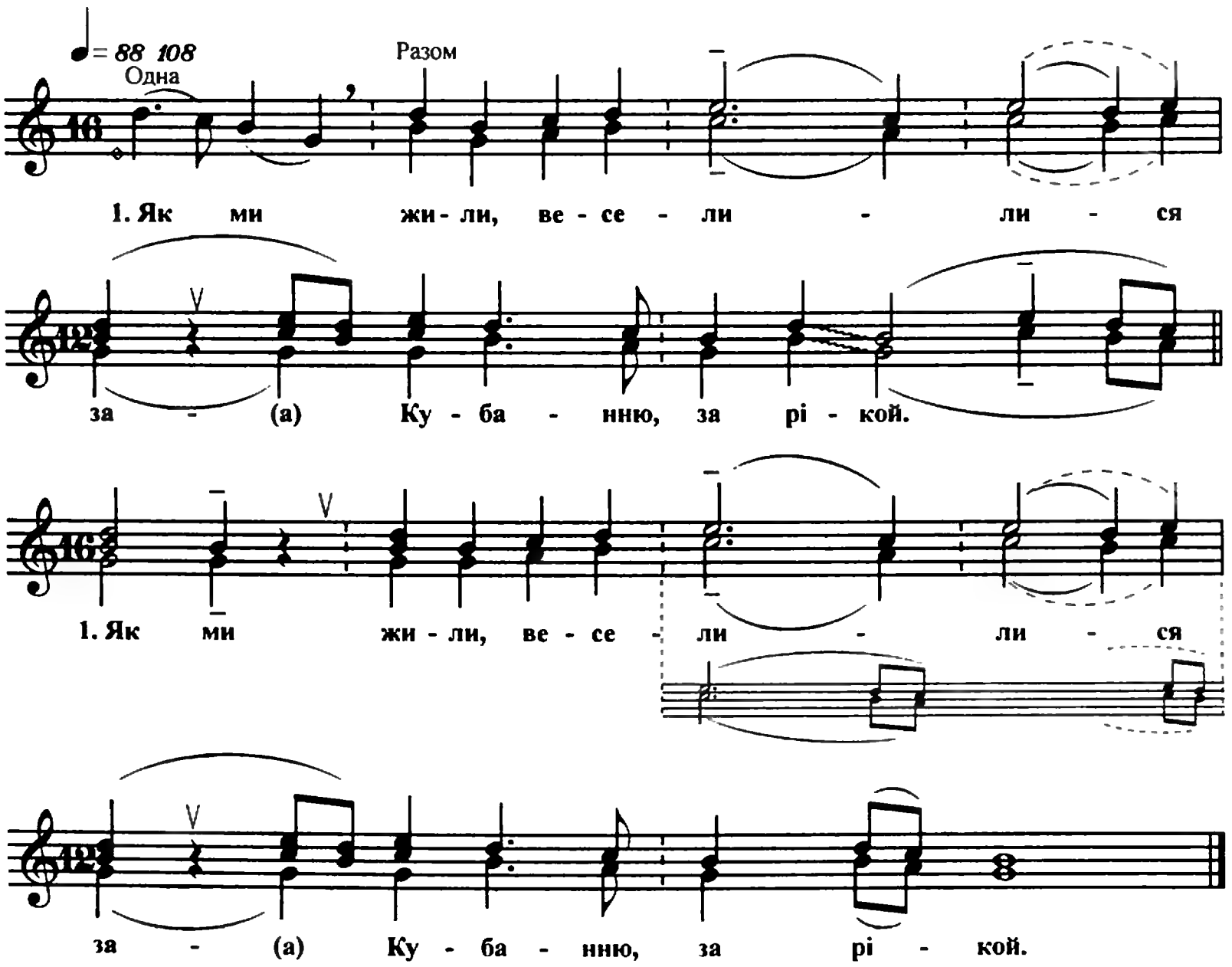
1. Ой що ж воно та й за чорний ворон он, що по морю крякає?
   Ой що же во.., воно же та й то за бурлака, що всіх бурлак збирає? (2)

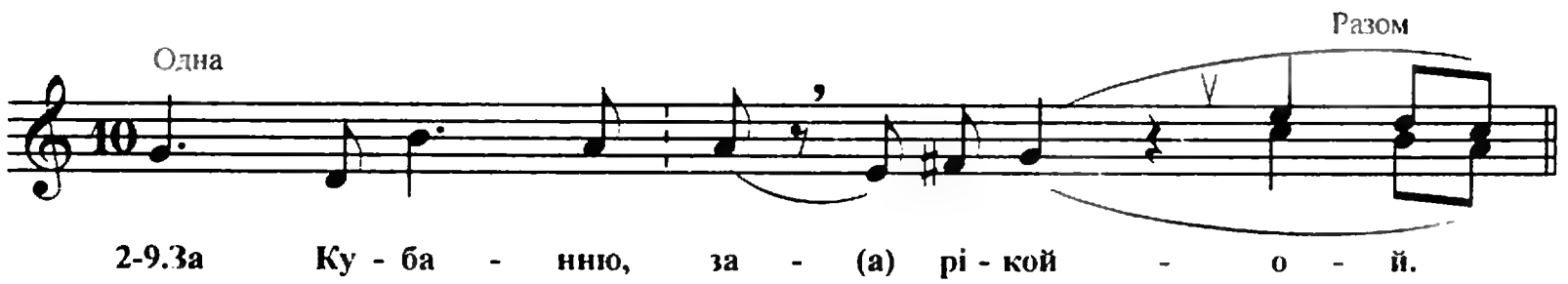
2. Собирайтесь ви, панове-хлопці, ей увесь рід молодий,
   Ей, та й поїдимо у чистоє поле, у той лісок Лебежий. (2)

3. Рости, рости, клиновоє дерево, ей рости вгору високо.
   Ей, поховаємо свого й отамана в землю сиру глибоко. (2)

30. Як ми жили, веселилися

Ст. Васюринська



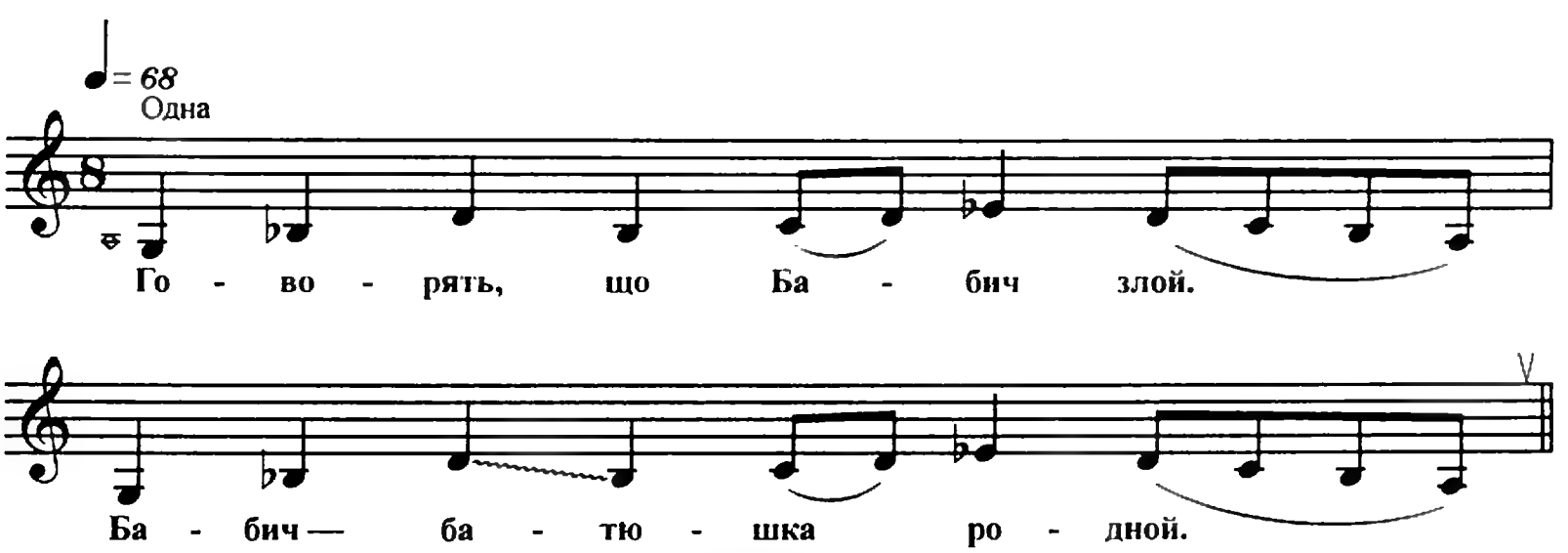


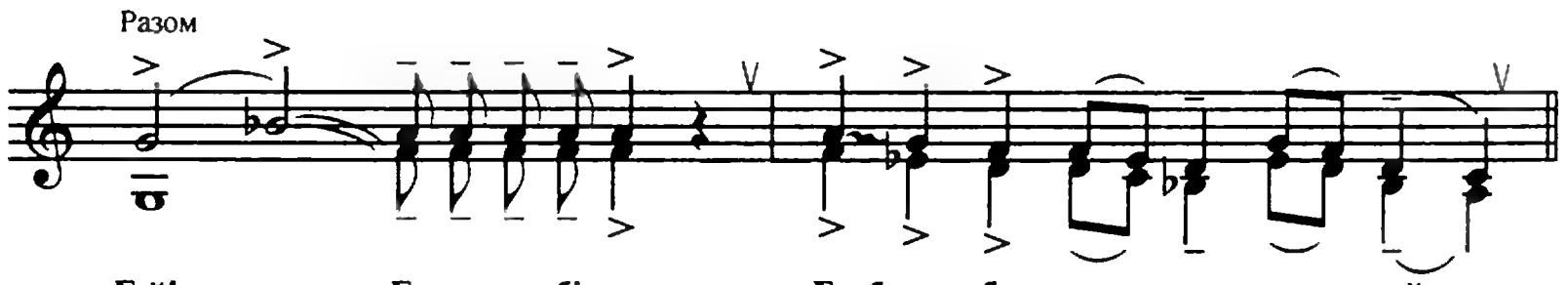
Далі — починаючи з третього такту і до кінця.

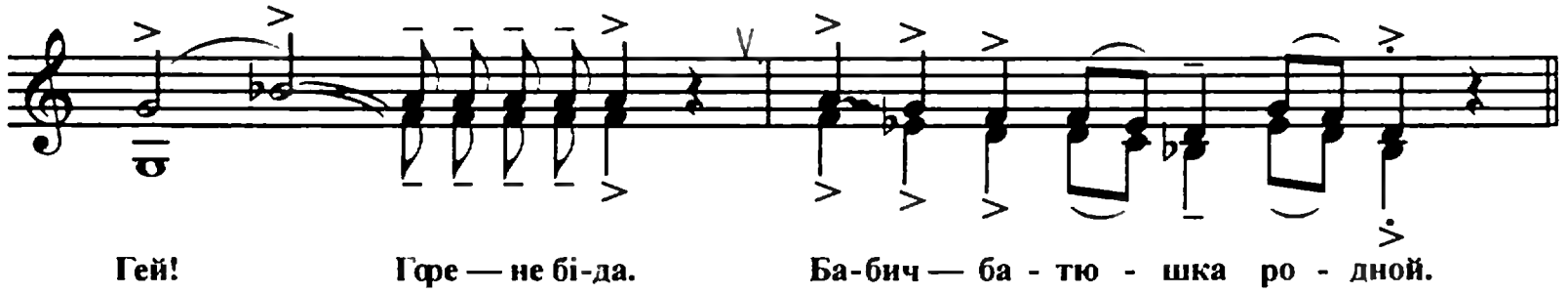
1. Як ми жили, веселилися за Кубанню, за рікой. (2)
2. За Кубанню, за рікой.
   Кубань-річка небольшая, перевозу на нєй нєт. (2)
3. Перевозу на нєй нєт.
   Ми на ето не вдаряли — Кубань-річку перейшли. (2)
4. Кубань-річку перейшли.
   Сім днєй хліба не відали, над самой водой жили. (2)
5. Над самой водой жили.
   Всю рогатую скотину начисто перевели. (2)
6. Начисто перевели.
   Разпрокляту лашадіну ми варили, ще й пекли. (2)
7. Ми варили, ще й пекли.
   Вмєсто солі ми солили із патрона порошок. (2)
8. Із патрона порошок.
   Не хватає хліба в сумах і лишився табаку. (2)
9. І лишився табаку.
   Продолжали бой могучий, не здавалися врагу. (2)

31. Говорять, що Бабич злой

Ст. Новосергіївська



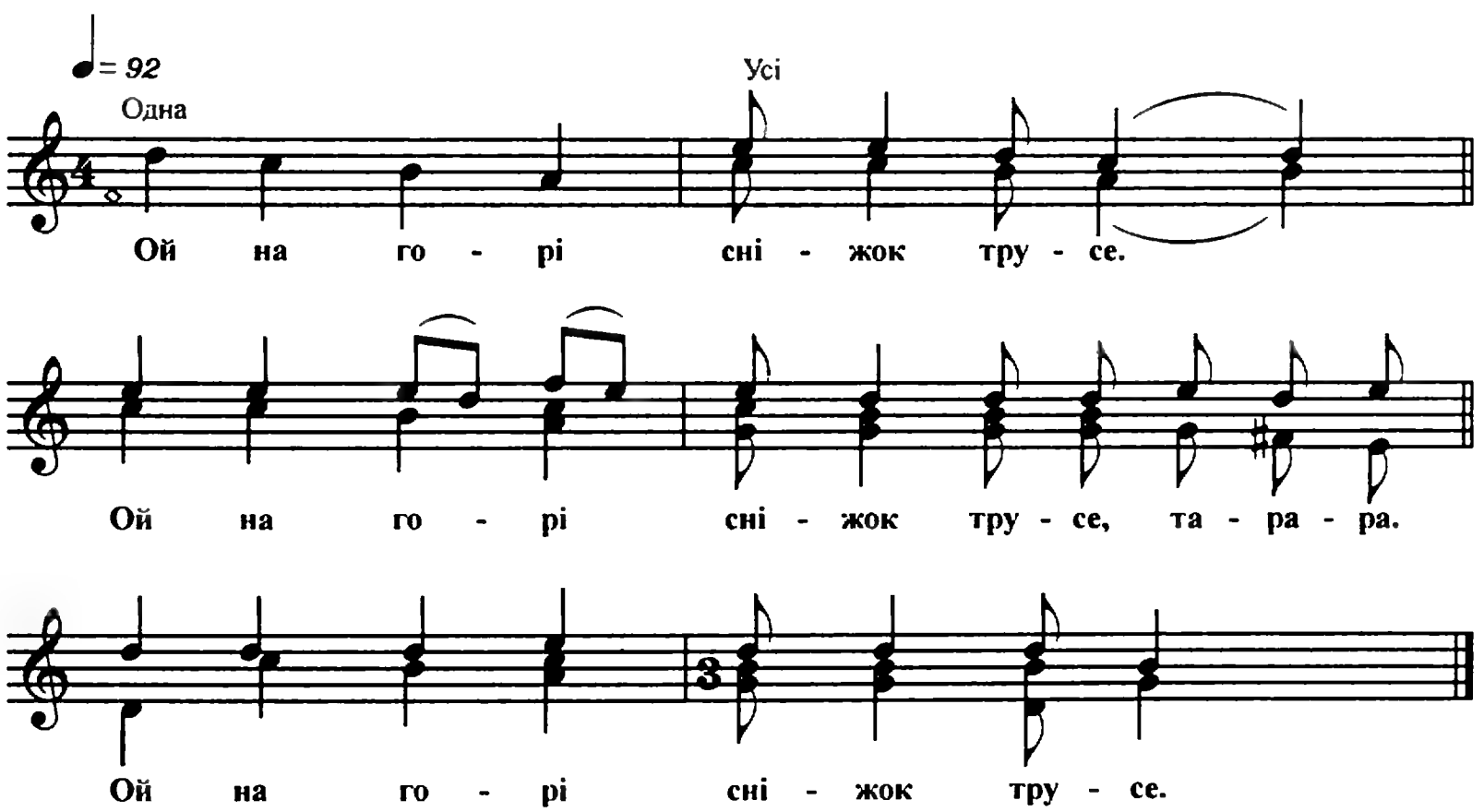




1. Говорять, що Бабич злой. Бабич — батюшка родной.
   Гей! Горе — не біда. Бабич — батюшка родной. (2)
2. Він не куре, він не п'є, він під суд не віддає.
   Гей! Горе — не біда. Він під суд не віддає. (2)
3. Сухарики поїдім, на Бабича поглядім.
   Гей! Горе — не біда. На Бабича поглядім. (2)
4. Бабич ходе по горам, а кубанці по долам.
   Гей! Горе — не біда. А кубанці по долам. (2)

32. Ой на горі сніжок трусе

Ст. Переяславська



1. Ой на горі сніжок трусе.
Ой на горі сніжок трусе,
та-ра-ра.
Ой на горі сніжок трусе.

2. Ой там козак коня пасе.
Ой там козак коня пасе.
та-ра-ра.
Ой там козак коня пасе.

3. Собі й коню огонь крясе.
Собі й коню огонь крясе,
та-ра-ра.
Собі й коню огонь крясе.

4. Собі воду нагріває.
Собі воду нагріває,
та-ра-ра.
Собі воду нагріває.

5. Свої рани промиває.
Свої рани промиває,
та-ра-ра.
Свої рани промиває.

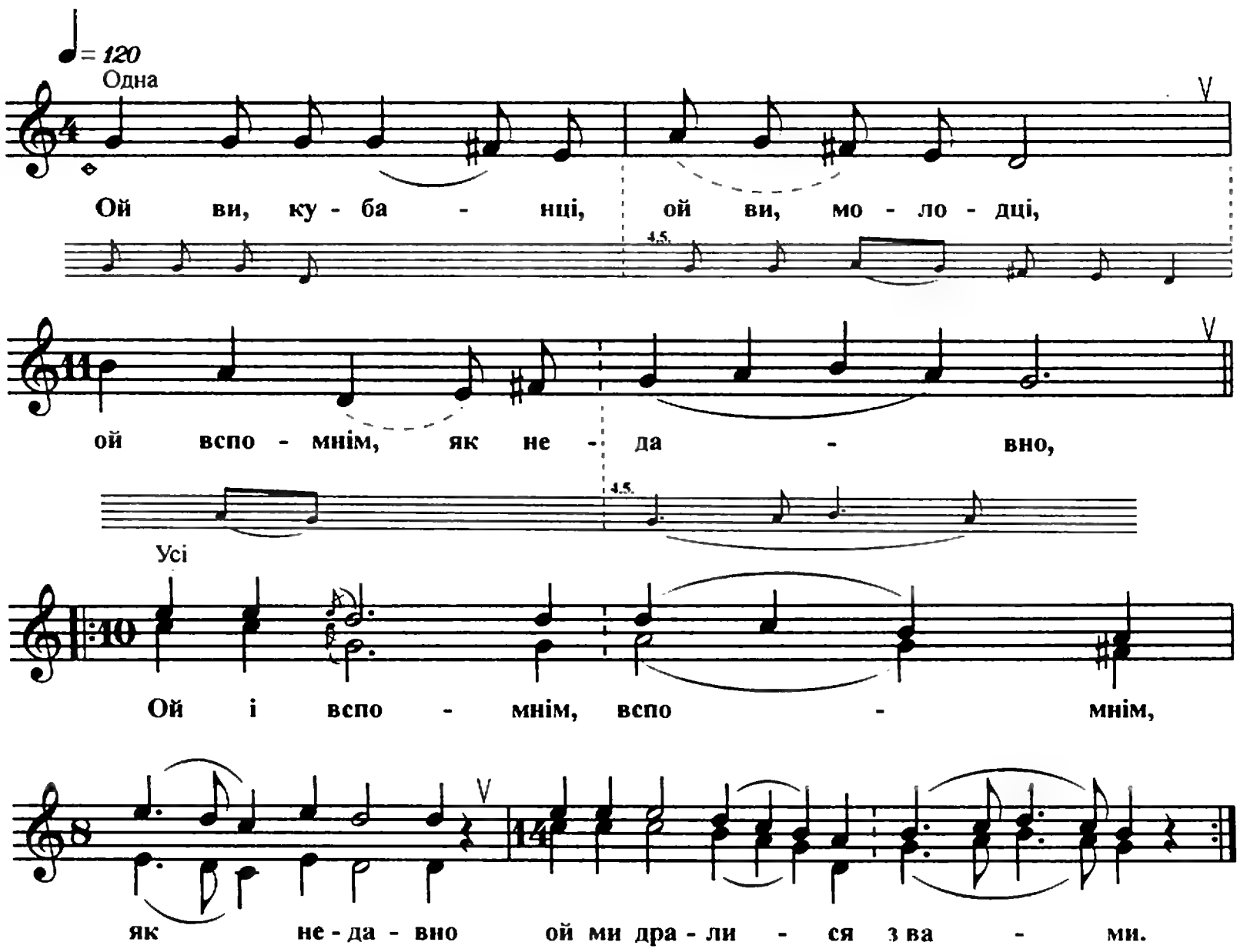
6. Ой ви, рани кровавиє.
Ой ви, рани кровавиє,
та-ра-ра.
Ой ви, рани кровавиє.

7. Чем ви, рани, рубаниє?
Чем ви, рани, рубаниє?
Та-ра-ра.
Чем ви, рани, рубаниє?

8. Острой сабльой рубаниє.
Острой сабльой рубаниє,
та-ра-ра.
Острой сабльой рубаниє.

33. Пісня про Шаміля

С-ще Приморське



1. Ой ви, кубанці, ой ви, молодці, ой вспомнім, як недавно,
   Ой і вспомнім, вспомнім, як недавно ой ми дралися з вами. (2)
2. Ой да за Аргуном ой да за Большим, по стране Чеченській,
   Ой і Шаміль двінувся за мною, ой і світлий день крещенський. (2)
3. Шаміль дві пушки іспустив — не попав ні в кого.
   Ой і ми поймали Шаміля ой на горі високій. (2)
4. Оставляй ти, Шаміль, ой своїх марушок.
   Ой і оставляй же ти марушок, ой з чорними бровями. (2)
5. Оставляй ти, Шаміль, з чорними бровями.
   Ой і собирайся ти, Шамілю, ой з нами, з нами на розправу. (2)

34. Ой чого ж я сьогодні сумую? (А)

Ст. Вищестебліївська

♩= 60
Одна

1.(3.4) Ой чо - го ж я сьо - го - дня су - му - ю?

2.

Про ко - заць - ку - ю до - лю зга - дав.

Усі

І про сла - ву сво - ю не за - бу - ду,

що й ко - лись я, як со - кіл, лі - тав.

1. Ой чого ж я сьогодні сумую? Про козацькую долю згадав.
   І про славу свою не забуду, що й колись я, як сокіл, літав. (2)

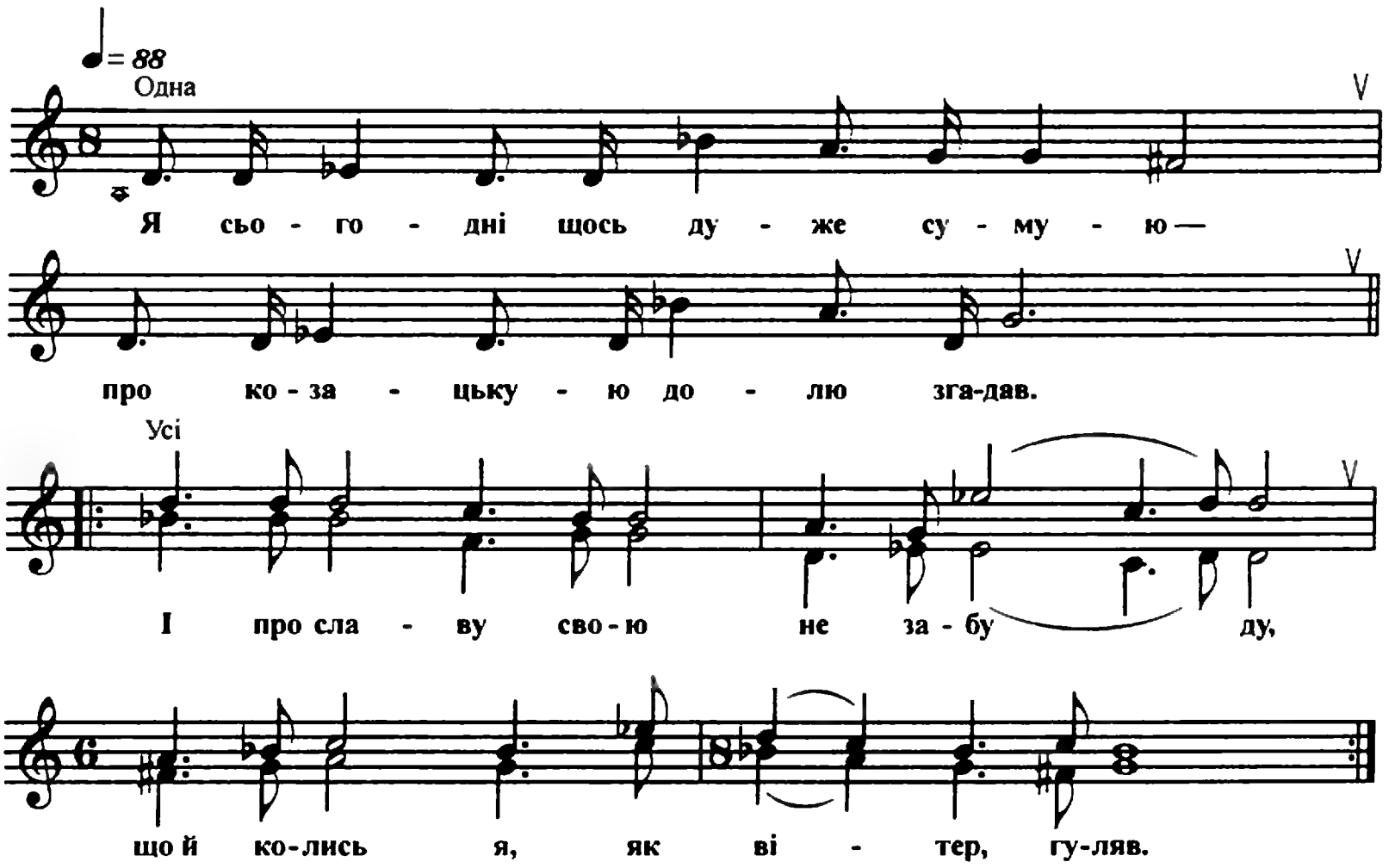
2. Боронив я ту рідну країну, не боявся тих лютих татар.
Тоді слава за мною стояла, не посмів я начать воювать. (2)

3. А тепер все пройшло, все минуло, чорна хмара кругом залєгла.
І «на щастя» синів України злая доля к нам в гості прийшла. (2)

4. Плачуть лани й широкиї степи, плачуть діти в дрімучих лісах.
Плачуть діти — рожеві, як квіти, що змарніла навіки краса. (2)

35. Я сьогодні щось дуже сумую (Б)

Ст. Калниболоцька



1. Я сьогодні щось дуже сумую — про козацькую долю згадав.
І про славу свою не забуду, що й колись я, як вітер, гуляв. (2)

2. Боронив свою рідну країну, не боявся я лютих татар.
Подвиг-слава за мною стояла, не пустив нас з побєдою час. (2)

3. А тепер все пройшло, все минуло, чорна хмара кругом увійшла.
І по славу синам України гірка доля к нам в гості прийшла. (2)

4. Плачуть гори і плачуть долини, плачуть ніви і плачуть ліса.
Плачуть в горі родімиї діти, що й навіки завмерла краса. (2)

36. Прощай, мій край, де я родився (А)

Ст. Староджереліївська

♩= 80 Одна

Про - щай, мій край, де я ро - ди - вся,

Разом

де пе - рву жизнь сво - ю від - дав,

♩= 36 (♪= 72)

Де ко - за - ком на свєт я - ви - вся,

ро - дной Ку - ба - ні ой при - ся - гав.

1. Прощай, мій край, де я родився, де перву жизнь свою віддав,
Де козаком на свєт явився, родной Кубані ой присягав. (2)

2. Служив мій дід, служив мій прадід во славу руському царю.
За Русь голови положили, за жизнь нещасную ой свою. (2)

3. Ой де козак не задівався в чужій далекій стороні?
Ілі й в турецький плєн попався і не женився на другій.

4. І не в турецький плєн попався і не женився на другій.
Аж на четвертий год явився домой на вражеськом ой конє. (2)

37. Прощай, той край, де я родився (Б)

Ст. Новосергіївська

♩= 64
Одна
Про - щай, той край, де я ро - ди - вся,
3.
А де ко - зак ді - вав - ся
де пе - рву жизнь сво - ю ви - дав,

♩= 56
Разом
Де ко - за - ком на світ я - ви - вся,
ро - дной Ку - ба - ні при - ся - гав.

2. Прощай, той край, де я родився,
де перву жизнь свою видав,
Де козаком на світ явився,
родной Кубані присягав. (2)

3. Отець і прадід прослужили
за пользу руського царя,
За Русь голови положили,
кому нужна ета война. (2)

3. А де козак дівався?
Ілі в германський плєн попав?
Ілі в германський плєн попався?
Ілі женився на другой? (2)

4. Він не в германський плєн попався
і не женився на другой.
Аж на четвертий год явився
домой на вражеськом конє. (2)

38. Плач, Кубань, ти, краю рідний (А)

Ст. Переяславська

♩= 64

Одна

Плач, Ку - бань, ти, кра - ю рі - дний.

Ле - жить вби - тий син твій ми - лий.

Усі

Не - ма, не - ма в сві - ті, що ска - за - ти.

Лю - бов - Ку - бань, рі - дна ма - ти.

ма - ти.

1. Плач, Кубань, ти, краю рідний.
Лежить вбитий син твій милий.
Нема, нема в світі, що сказати.
Любов-Кубань, рідна мати. (2)

2. Та чи ти же, Кубань, нам не мила,
що горе, горе заслужила?
Чим та чим таку страшну годину,
як боронили ми країну? (2)

3. Пішла, туже ще й долами.
Течуть сльози, сльози річками,
Що Рябо.., що Рябовола вже немає.
Весь край туже, туже ще й ридає. (2)

4. Перед твоєю же ми труною
клянемося же ми перед тобою,
Що буде.., будемо з тебе пример брати,
край свій рідний защищати. (2)

5. Спи же, любий наш Микола.
Не забудем ми тебе ніколи,
Що ро.., що робив ти для народу,
а сам умер за свободу. (2)

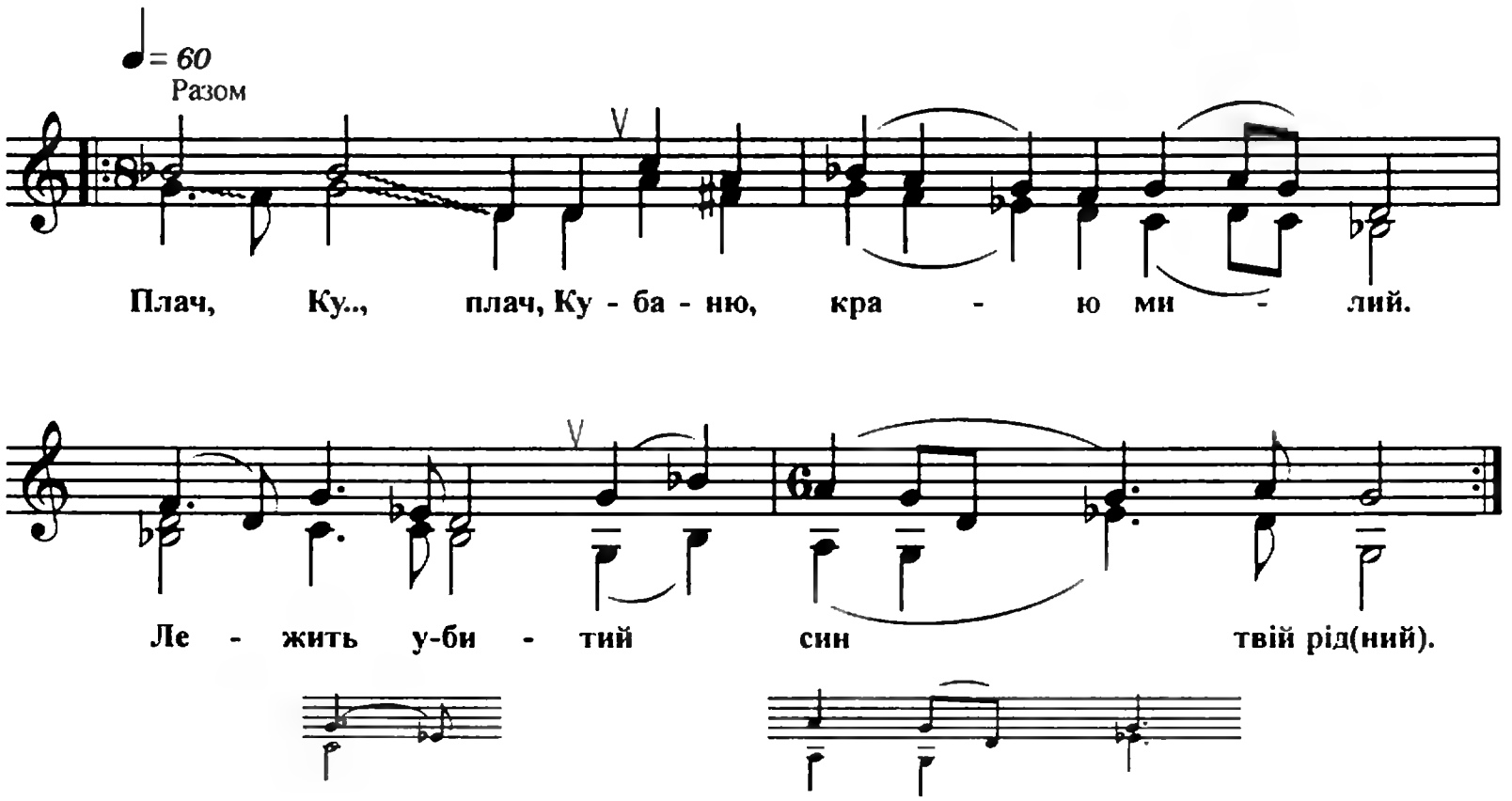
39. Плач, Кубаню, краю милий (Б)

Ст. Вищестебліївська

♩= 80
Одна

Плач, Ку - ба - ню, кра - ю ми - лий.

Ле - жить у - би - тий син твій рі - дний.



1. Плач, Кубаню, краю милий.
   Лежить убитий син твій рідний.
   Плач, Ку.., плач, Кубаню, краю милий.
   Лежить убитий син твій рід(ний). (2)

2. Не найду я слов сказати:
   Кубань рідну защищати.
   Нема й нема слова, що сказати:
   Кубань рідну защища(ти). (2)

3. Кубань плаче ще й ридає,
   що Рябовола так довго немає.
   Кубань, Кубань плаче ще й ридає,
   що Рябовола так довго нема(є). (2)

4. Ішли довго ми полями,
   лилися сльози ручіями.
   Ішли, ішли довго ми полями,
   лилися сльози ручія(ми). (2)

5. Спи ж ти, любий наш Микола,
   не забудем тебе ми ніколи.
   Спи ж ти, спи ж ти любий наш Микола,
   не забудем тебе ми ніко(ли). (2)

6. Будемо з тебе пример брати:
   Кубань рідну защищати.
   Будем, будем з тебе пример брати,
   Кубань рідну защища(ти). (2)

40. Плач, Кубань, ти край наш рідний (В)

Ст. Полтавська

♩= 48

Плач, Ку - бань, ти край наш рі - дний,

ле - жить у - би - тий син наш рі - дний.

Не - ма, не - ма сло - ва, що ска - за - ти,

як ти, Ку - бань, на - ша рі - дна ма - ти.

1. Плач, Кубань, ти край наш рідний,
лежить убитий син наш рідний.
Нема, нема слова, що сказати,
як ти, Кубань, наша рідна мати. (2)

2. Пішла слава скрізь долами,
ллються сльози скрізь ріками,
Що Рябовола немає,
весь край туже, плаче ще й ридає. (2)

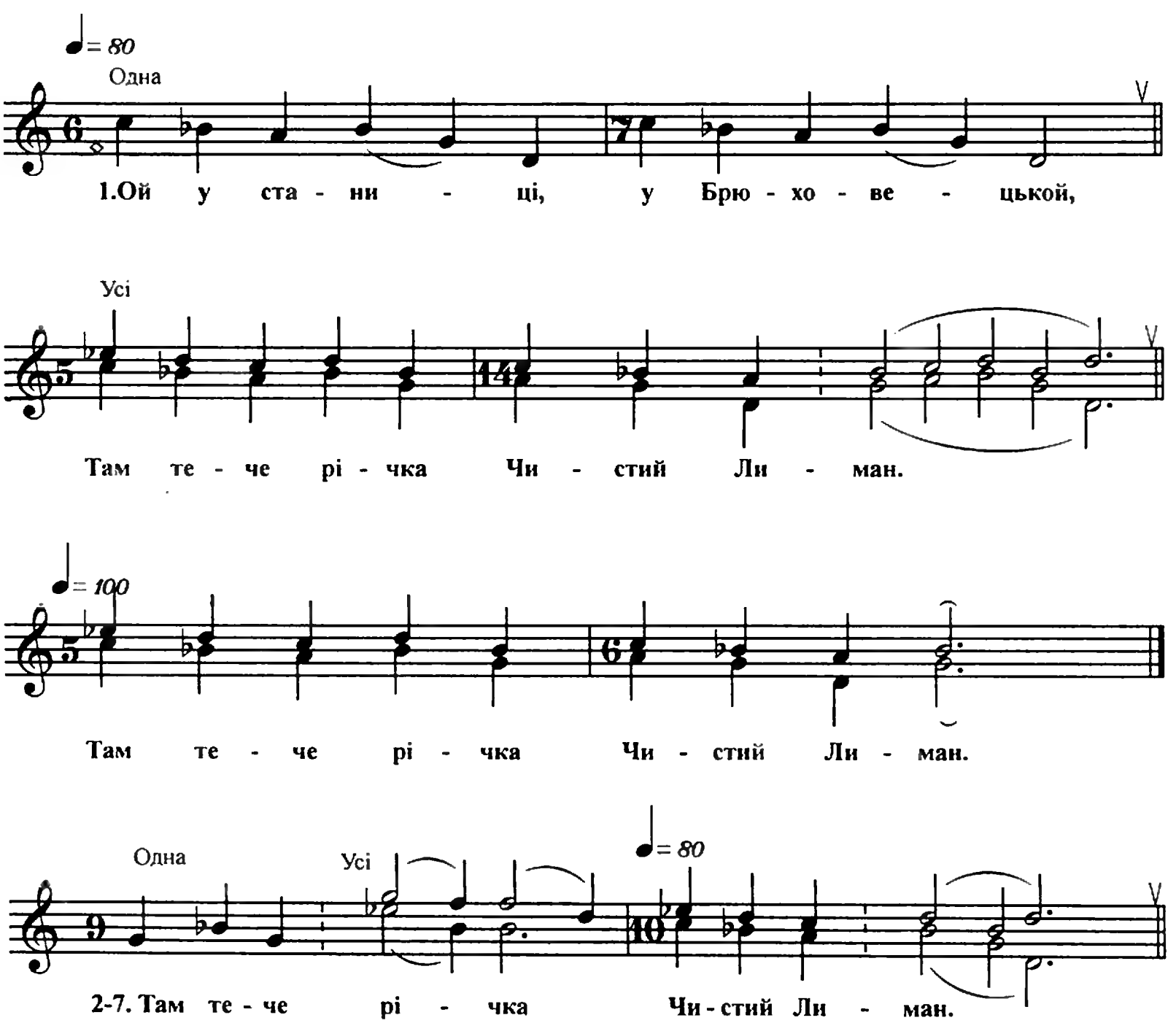
3. Спи ж ти, любий наш Микола,
не забудемо ми тебе ніколи.
Будем, будем з тебе пример брати,
Кубань рідну будем защищати. (2)

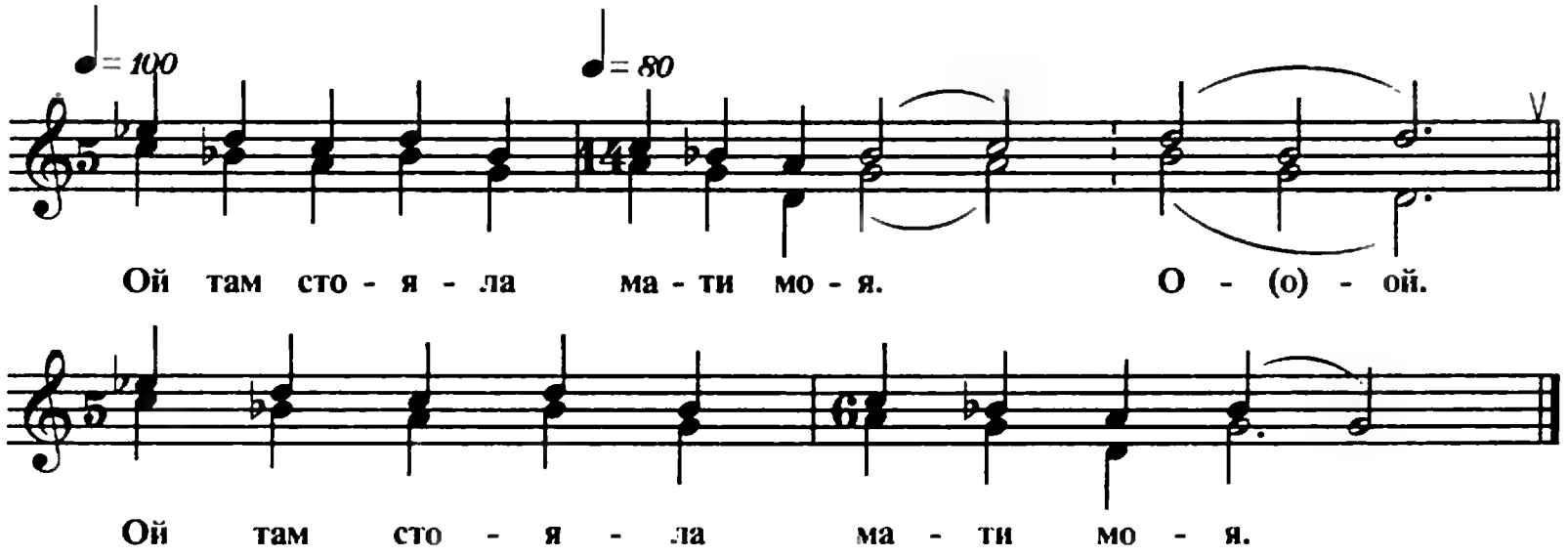
4. Ой Кубань, ти нам не мила,
що таке горе ти нам наробила,
Що в та.., що в таку лиху годину,
як обороняли ми свою країну. (2)

5. Плач, Кубань, ти край наш рідний,
лежить убитий син наш рідний,
Що ж ти, що ж ти зробив для народу,
а сам погиб, погиб за свободу. (2)

41. Ой у станиці, у Брюховецькой

Ст. Брюховецька





1. Ой у станиці, у Брюховецькой,
   Там тече річка Чистий Лиман.
   Там тече річка Чистий Лиман.

2. Там тече річка Чистий Лиман.
   Ой там стояла мати моя. О-о-ой.
   Ой там стояла мати моя.

3. Ой там стояла мати моя.
   І дожидала сина свого. О-о-ой.
   І дожидала сина свого.

4. І дожидала сина свого.
   — Зайди, синочок, напийсь води. О-о-ой.
   Зайди, синочок, напийсь води.

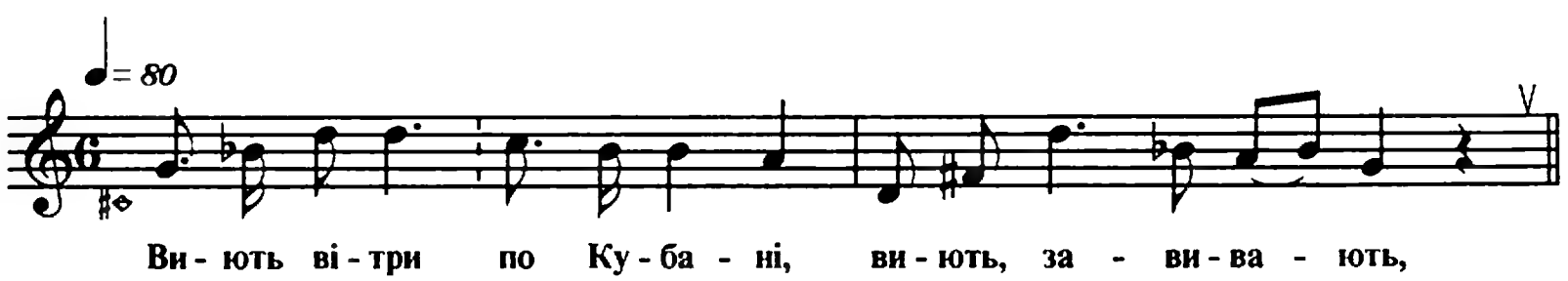
5. Зайди, синочок, напийсь води.
   — Нас не пускають наші враги. О-о-ой.
   Нас не пускають наші враги.

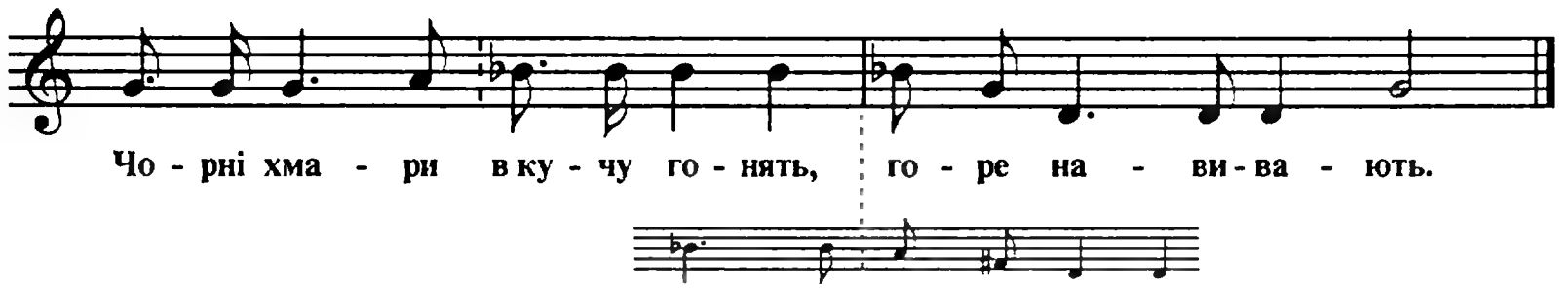
6. Нас не пускають наші враги.
   Б'ють нас і рєжуть острим ножом. О-о-ой.
   Б'ють нас і рєжуть острим ножом.

7. Б'ють нас і рєжуть острим ножом.
   Но ми докажем своєм коньом. О-о-ой.
   Но ми докажем своєм коньом.

42. Виють вітри по Кубані

Ст. Старовеличківська

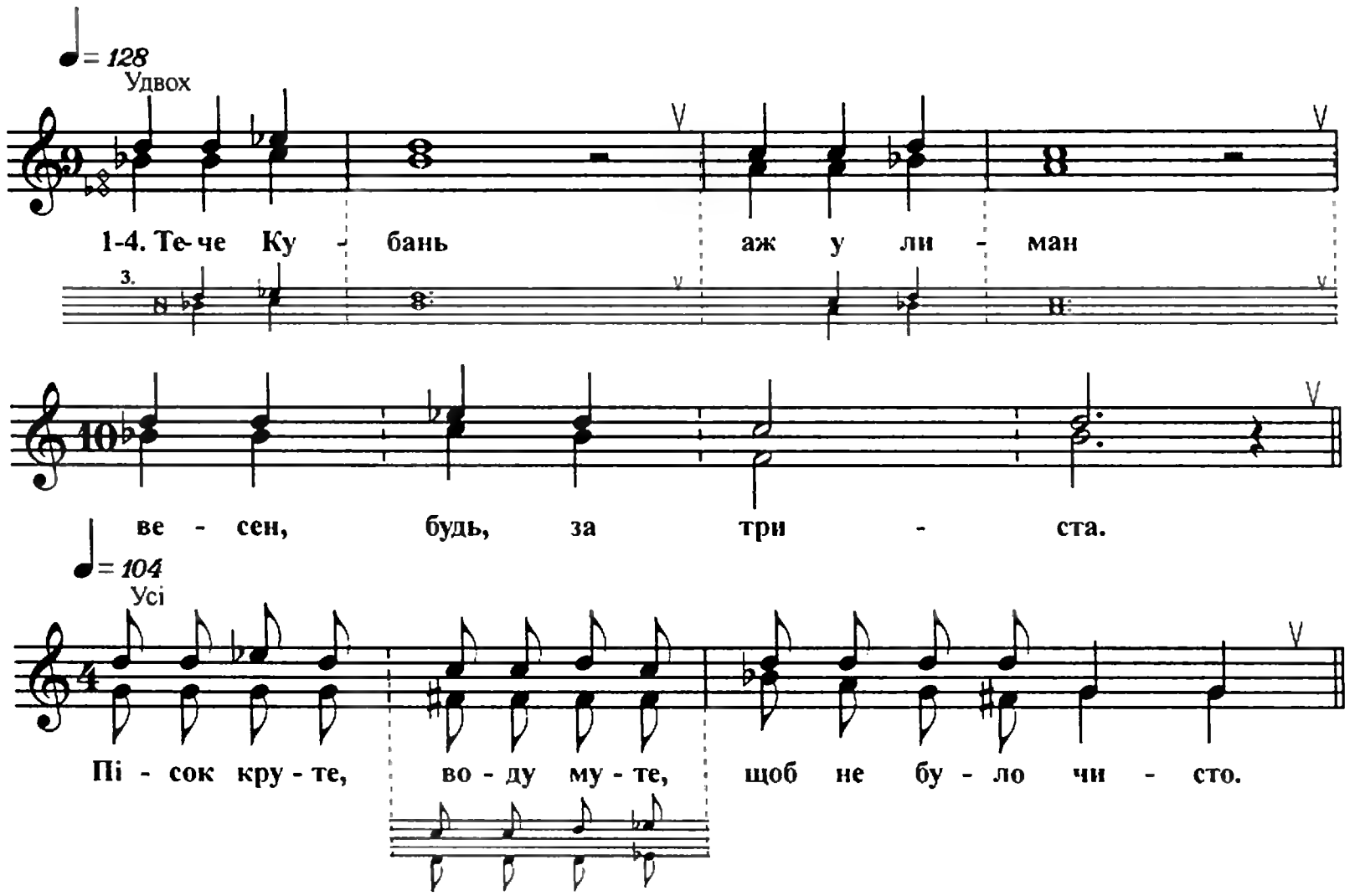


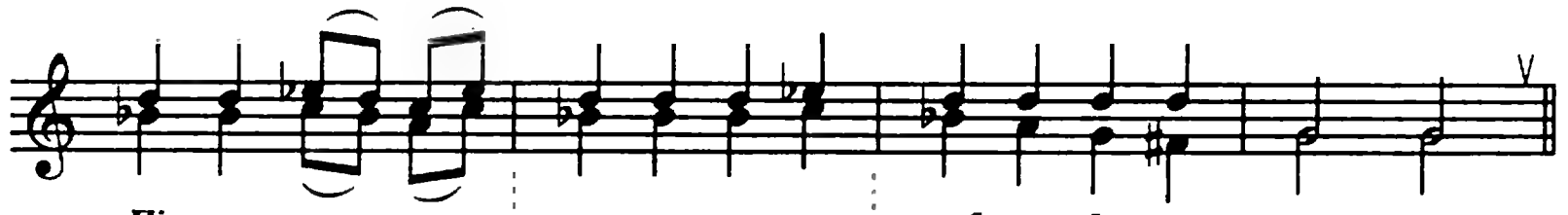


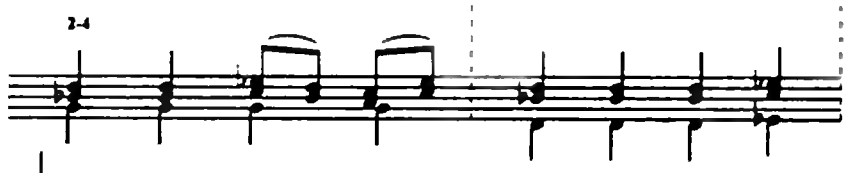
1. Виють вітри по Кубані, виють, завивають,
   Чорні хмари в кучу гонять, горе навивають.
2. Смутні зори полихнули по рідному краю,
   Стан козачий розтравили, як орлину стаю.
3. Брат піднявся проти брата, сини — проти батька.
   Порушена, розметана слава наша, братко.
4. По Сибіру й за кордоном стонуть козаченьки,
   В рідних хатах і станицях правять воріженьки.
5. Мали землю, мали долю, та все це пропало.
   Злі вороги загубили, та й волі не стало.

43. Тече Кубань аж у лиман

Ст. Старовеличківська



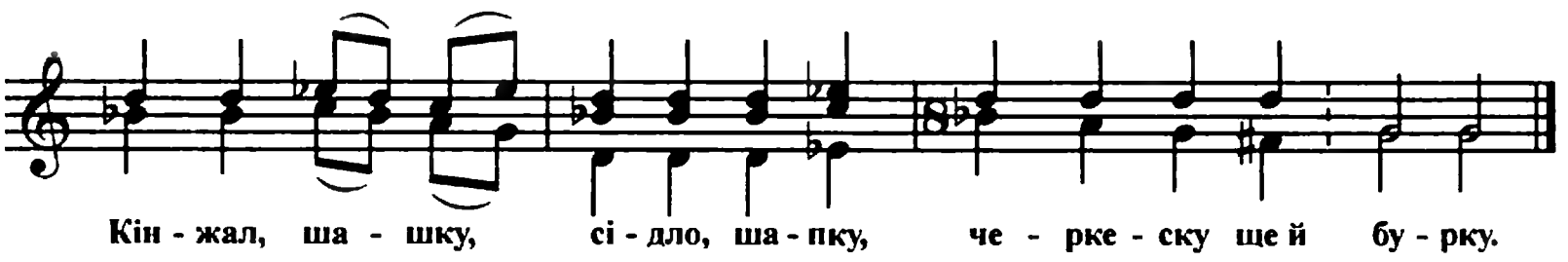




♩= 100
Удвох

♩= 80

♩= 104
Усі



1. Тече Кубань аж у лиман
весен, будь, за триста.
Пісок круте, воду муте,
щоб не було чисто. (2)

2. Тече Кубань аж у лиман,
а з лимана — в море.
Та й не знали козаченьки,
яке було горе. (2)

3. Де не взявсь та й піднявсь
більшовик з війною.
Третє літо на цім світі
кров ллється рікою (2)

4. Коли було в людей добро,
нажите годами.
Забирали, отнімали
цілими возами. (2)

Що ж вони забирали? (*говіркою*)

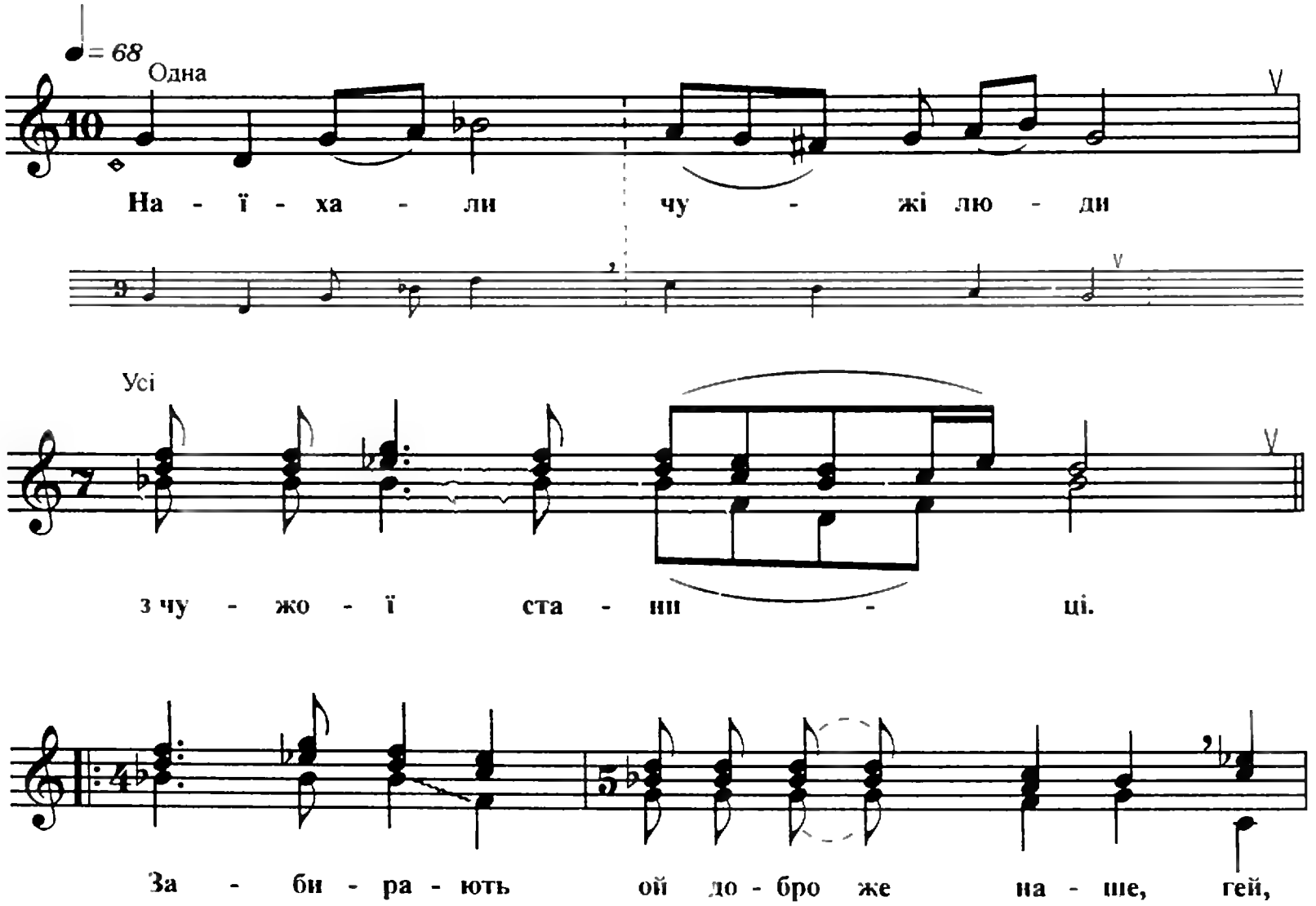
5. Хліб, коняку-товарюку,
ще й вівцю, і курку.
Кінжал, шашку, сідло, шапку,
черкеску ще й бурку. (2)

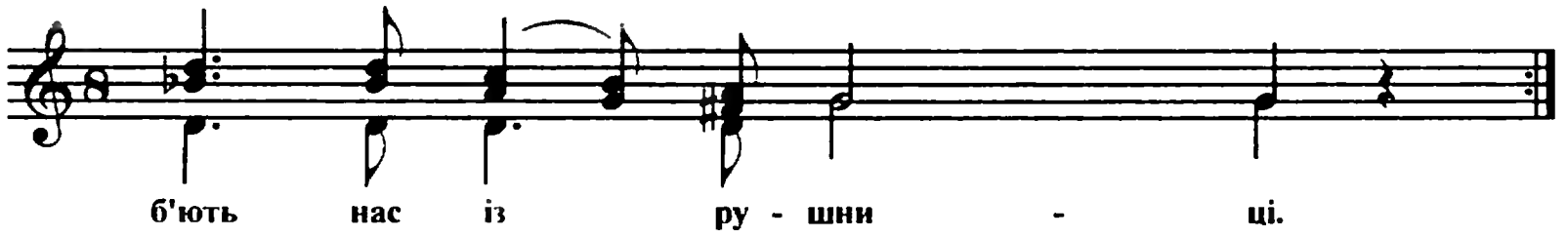
6. Різав людей, жінок, дітей,
розбоєм занявся.
Офіцерів-командирів
побив та й повішав. (2)

7. Офіцерів-командирів
побив та й повішав.
Кровавою розправою
своє серце тішив. (2)

44. Наїхали чужі люди

Ст. Старомишастівська





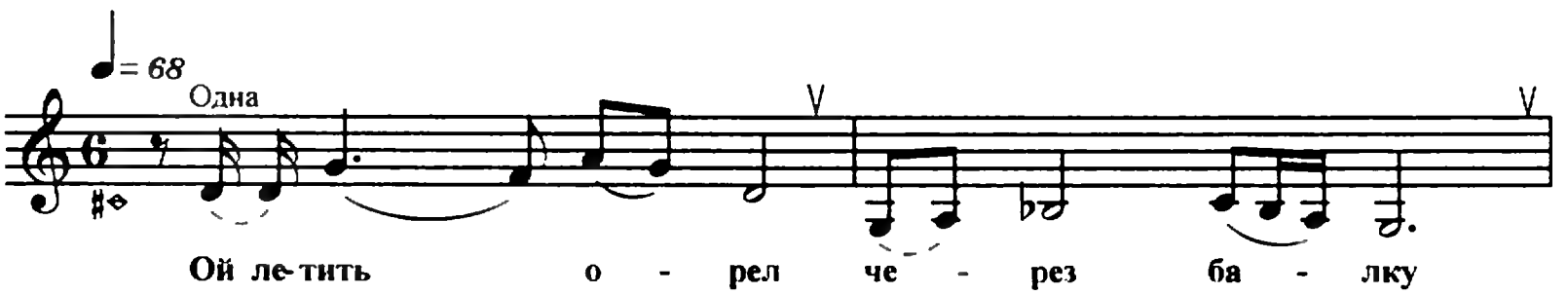
1. Наїхали чужі люди з чужої станиці.
   Забирають ой добро же наше, гей, б'ють нас із рушниці. (2)

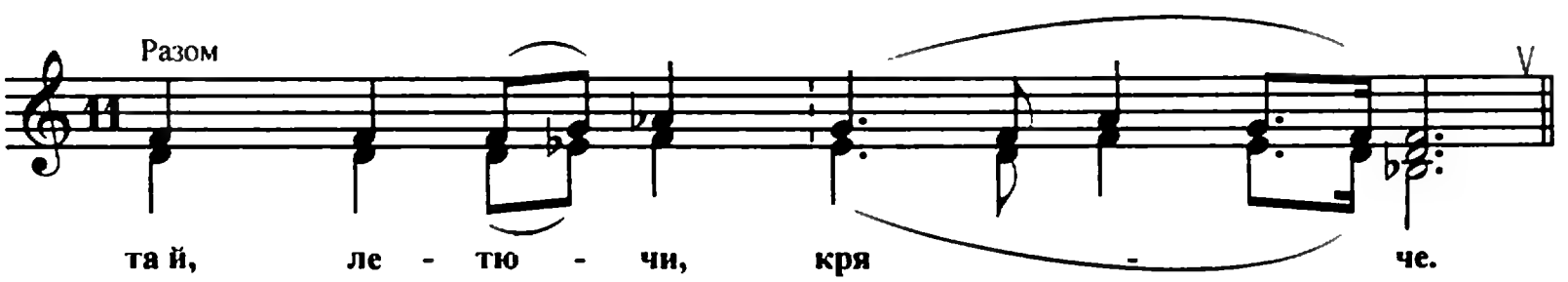
2. Ждимо дені ми, ждимо другий — поради немає.
   Цього щастя, ой цієї ж долі, гей, повік не згадає. (2)

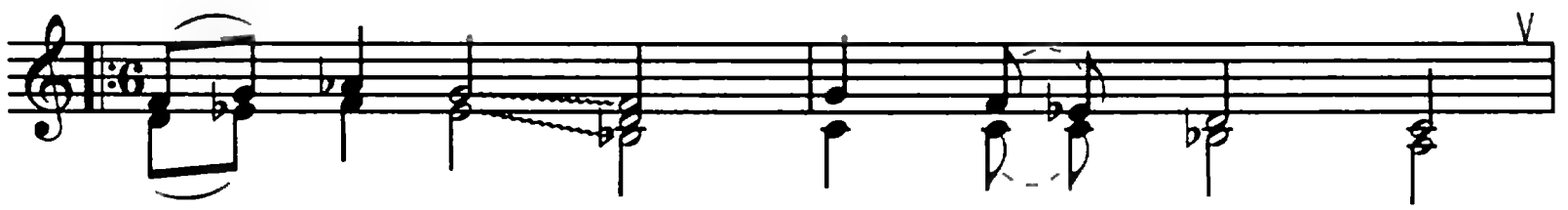
3. Ой годі же вам, брати мої, ой годі вам спати.
   Чи не чуєш, ой як там плаче, гей, Кубань — рідна мати? (2)

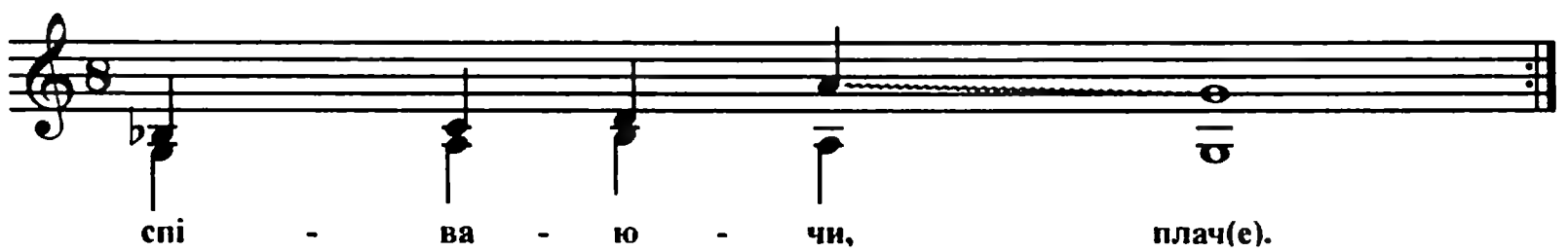
45. Ой летить орел через балку (А)

Ст. Дінська









1. Ой летить орел через балку
та й, летючи, кряче.
Іде козак степом, співа,
співаючи, плач(е). (2)

2. Ой іде козак у степ орать,
бо треба й орати.
Сидять дома малі діти
ще й голодна мат(и). (2)

3. Ой пождіть, діти, та пождіть, малі,
і ти, стара мати.
Прийде літо — Бог уродить,
будуть у нас жнив(а). (2)

4. Ой прийшло літо — покосили
і жито пожали,
Змолотили, повозили.
Прийшли — все забрал(и). (2)

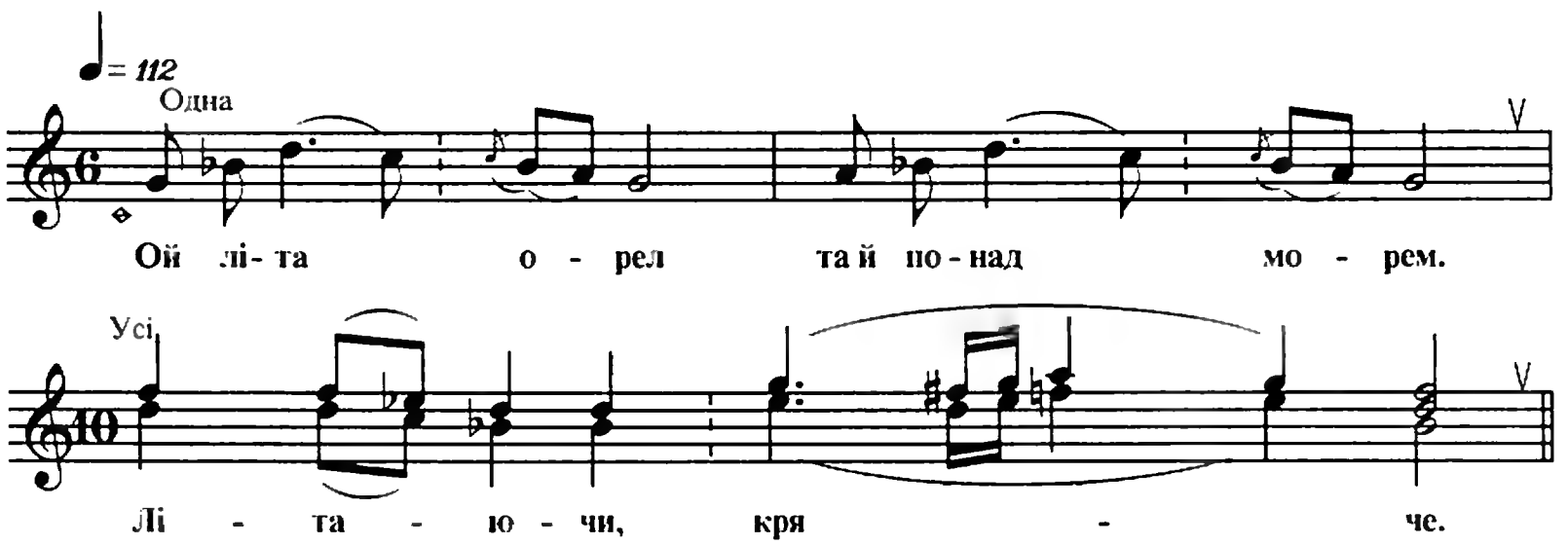
5. Ой беруть воли та беруть вози,
виганяють з хати,
Гонять наших хліборобів
в темні казамат(и). (2)

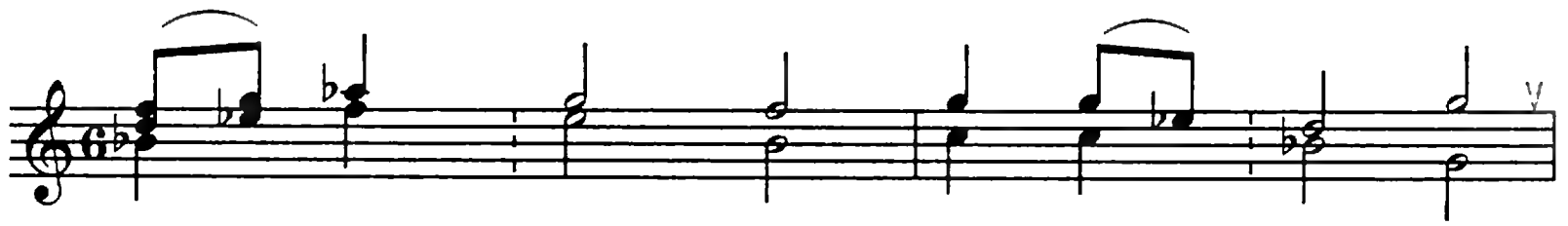
6. Ой колись було: скриплять вози,
а ярма скрегочуть,
Везуть зерно круторогі
з утра до півноч(і). (2)

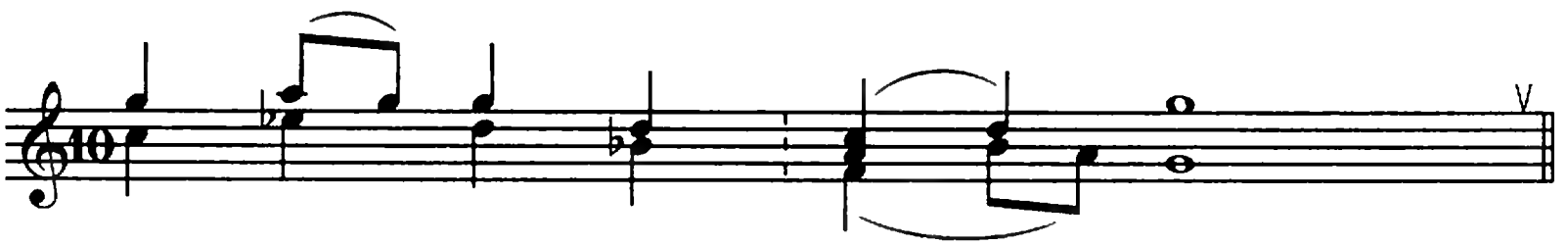
7. Ой де ж наші хлібороби,
де же сподівали?
Чи не ви ж нас аж три віки
хлібом годувал(и)? (2)

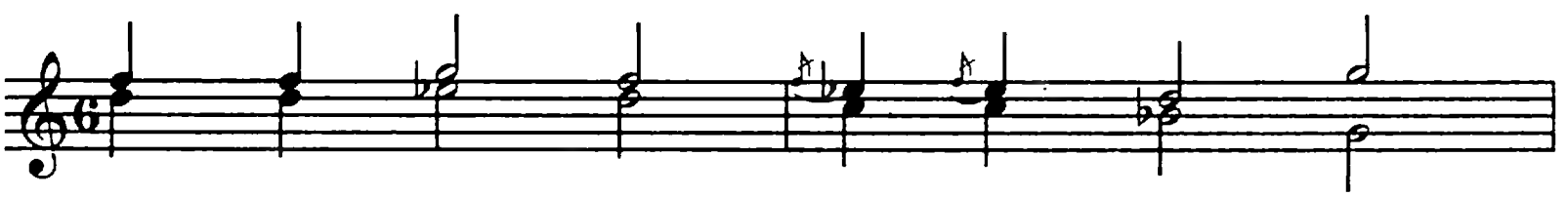
46. Ой літа орел та й понад морем (Б)

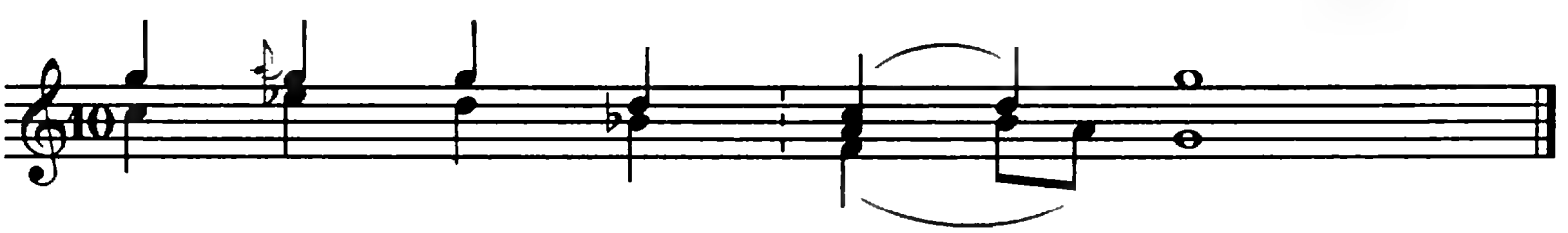
Х. Левченка











1. Ой літа орел та й понад морем,
літаючи, кряче.
Іде козак степом, степом.
Співаючи, плаче. (2)

2. Ой колись було: та вози скриплять,
а ярма скригочуть,
Везуть зерно круторогі
з утра до півночі. (2)

3. А тепер нема, та й нема возів,
ярма не скригочуть.
Веде козак по дорозі
волів неохочих. (2)

4. Ой для чого ви, ой комісари,
та й ви наробили,
Що загнали хлібороба
в сириї могили? (2)

47. Ой ви, галки (А)

Ст. Старолеушківська

♩= 72

Одна

Ой ви, га - лки, га - лки си - зо - кри - лі,

Разом

пі - дні - мі - ться вго - ру.

2.

Ой ви, хло - пці, сла - вні за - по - ро - жці,

ве - рні - ться до - до - му.

Ой ви, хло - пці, сла - вні за - по - ро - жці,

ве - рні - ться до - до - му.

1. Ой ви, галки сизокрилі,
підніміться вгору.
Ой ви, хлопці, славні запорожці,
верніться додому. (2)

2. — Ой раді ми угору підняться —
туман, туман налягає.
Ой раді ми додому вернуться —
гетьман не пускає. (2)

3. Не так гетьман, ой не так гетьман,
як гетьманська мати.
Хоче нами, нами, козаками,
турків звоювати. (2)

48. А в Варшаві огонь (Б)

Ст. Старонижчестебліївська

♩= 80
Одна
А в Ва- рша - ві о - гонь, а в По-лта - ві ди - мно.

Усі
Пі - шли же на - ші ко - за - че - ньки,

♩= 92
ті - лько, ті - лько шти - хи ви - дно.
вид(но).

1. А в Варшаві огонь, а в Полтаві димно.
Пішли же наші козаченьки, тілько, тілько штихи видно.
Пішли же наші козаченьки, тілько, тілько штихи вид(но).

2. — Ой ви, галки-чубарочки, підніміться вгору.
Ой ви же, наші козаченьки, верні.., верніться додому.
Ой ви же, наші козаченьки, верні.., верніться додо(му).

3. — Ой раді ми б піднятися — туман налягає.
Ой раді ми же вернутися — та пан, та пан не пускає.
Ой раді ми же вернутися — та пан, та пан не пуска(є).

4. Не так пан же, не так пан, як панова мати.
Хоче же з нами, козаками, турка, турка звоювати.
Хоче же з нами, козаками, турка, турка звоюва(ти).

5. А ми турка не звоюєм, тілько роздратуєм.
Своїм же білом, білом тілом орлів нагодуєм.
Своїм же білом, білом тілом орлів нагоду(єм).

49. За Кубанню огонь горить

М. Кропоткін

♩= 120
Один
Усі
За Ку - ба - нню о - гонь го - рить, а в Ка - зан - ській ди - мно.
По - шли на - ші ко - за - чень - ки,
Закінчення
чуть зна - ме - на ви - дно. ви - дно.

1. За Кубанню огонь горить, а в Казанській димно.
Пошли наші козаченьки, чуть знамена видно.

2. Вони єдуть і ридають, назад поглядають.
— Осталися наші жони, жони молодиє.

3. Осталися наші жони, жони молодиє.
Наші жони молодиє, а дітки малиє.

4. Помер, помер, помер козаченько на чужой країні.
Єво несуть, коня ведуть — конь голову клоне.

5. — Заржи, заржи, заржи, мой коночек, подай голосочек,
Щоб слихала моя мати, сидючи у хаті.

6. За Кубанню огонь горить, а в Казанській димно.
Пошли наші козаченьки, чуть знамена видно.

50.Ой ти, мати, гук (А)

Ст. Березанська

♩= 80

Ой ти, ма - ти, гук, де ко - за - (а) - ки йдуть.

2. А во - ни і - дуть, як о - ран. ей, гу - дуть.

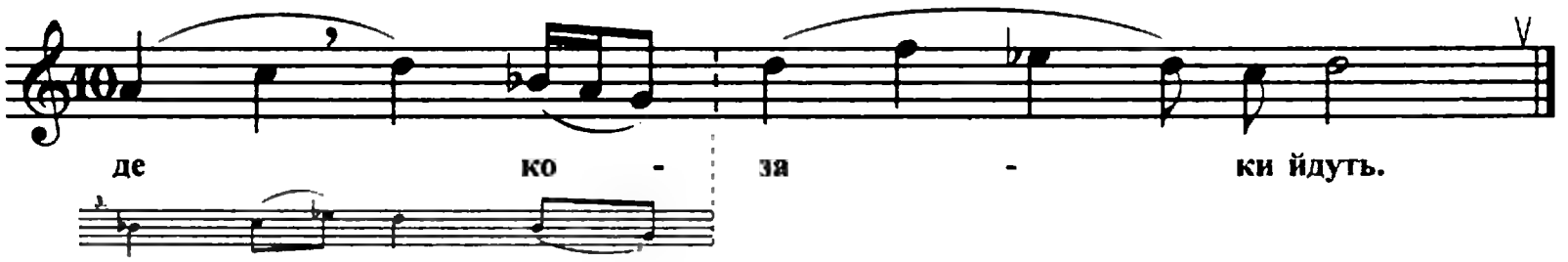
3. по - жа - лей ти нас.

О-й ве - се - ла - я та й до - рі - же - нька,

2.3.

де ко - за - ки йдуть.

О-й ве - се - ла - я та й до - рі - же - нь - ка,



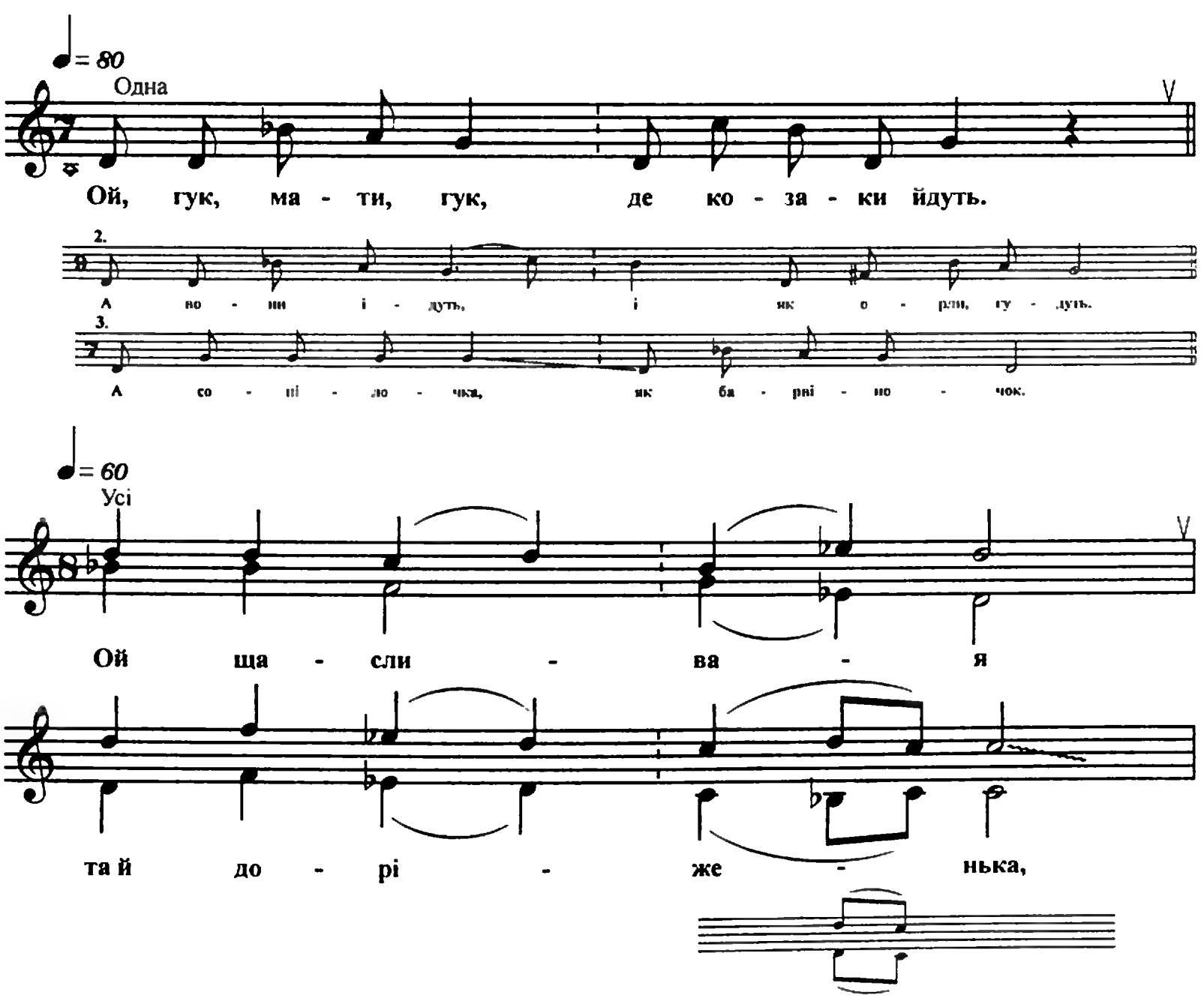
1. Ой ти, мати, гук, де козаки йдуть.
   Ой веселая та й доріженька, де козаки йдуть. (2)

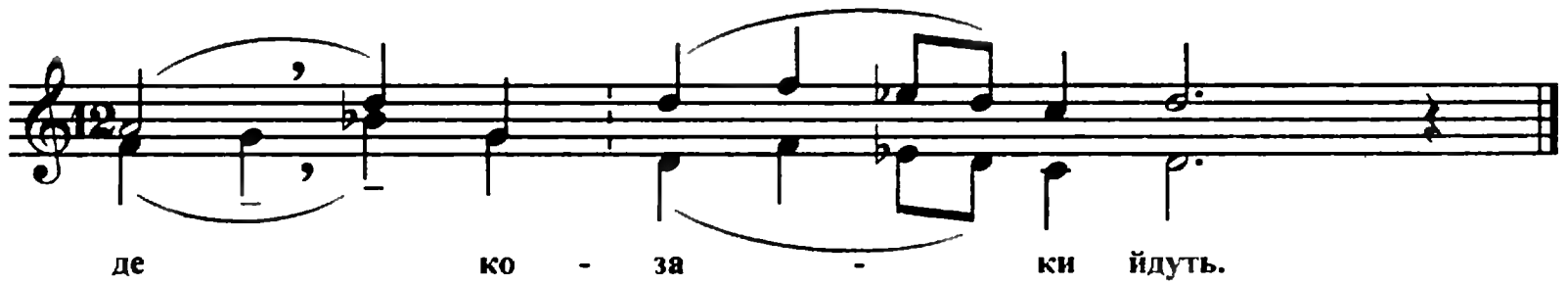
2. А вони ідуть, як орли, ей, гудуть,
   Ой поперед себе та й вражі же турки облавою йдуть. (2)

3. — Отаман ти наш, пожалєй ти нас.
   Ой чи не бачиш, та й отамане, ой шо й обіжають нас? (2)

51. Ой гук, мати, гук (Б)

Ст. Вищестебліївська





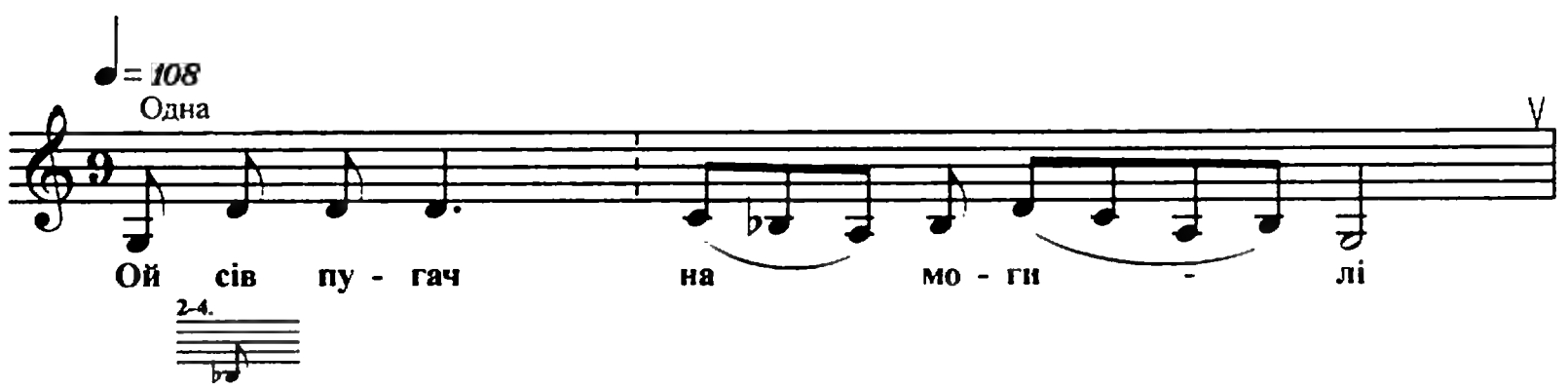
1. Ой гук, мати, гук, де козаки йдуть.
   Ой щасливая та й доріженька, де козаки йдуть.

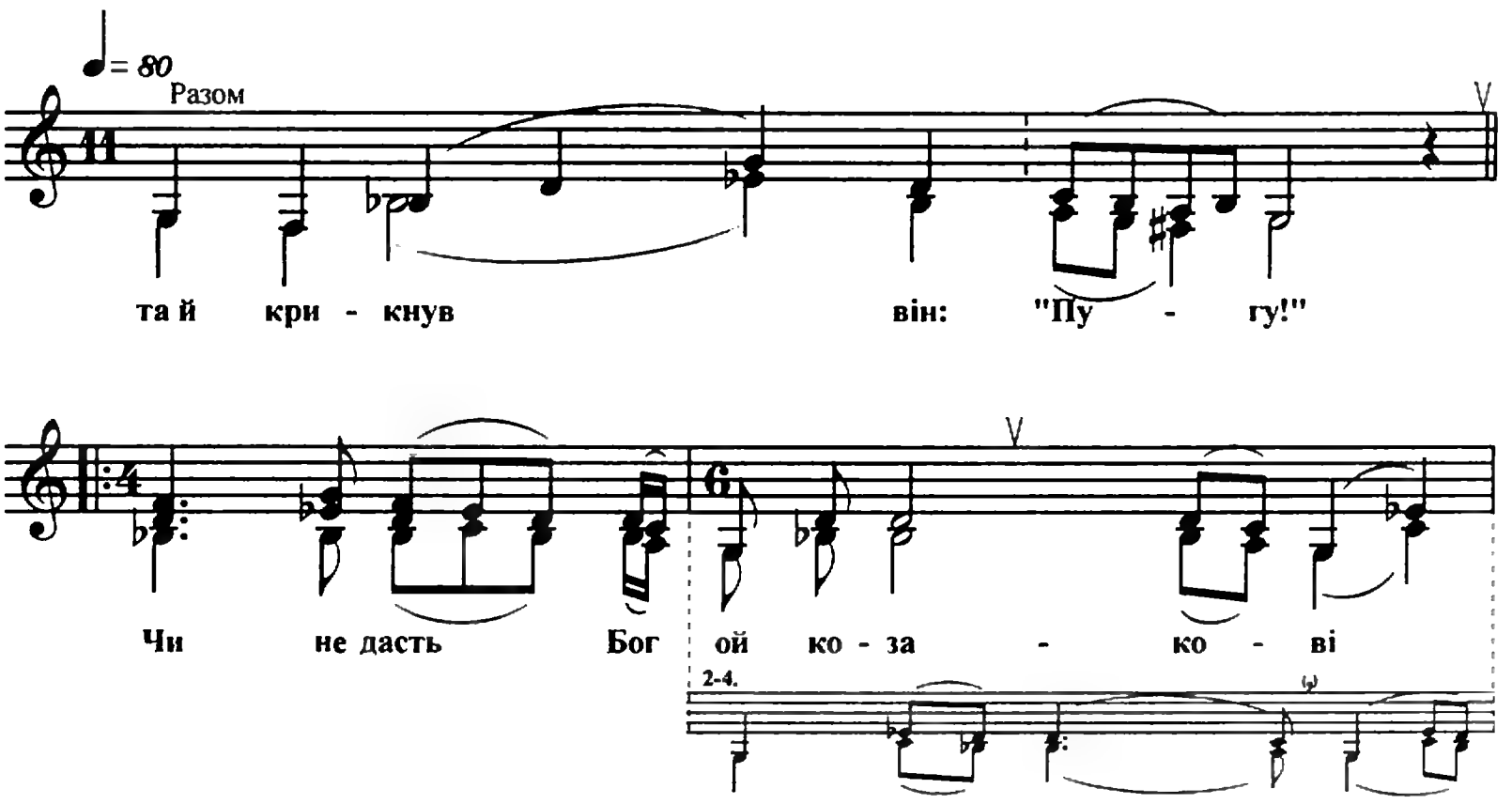
2. А вони ідуть і, як орли, гудуть,
   Ой попереду та й чумак Грицько в сопілочку гра(є).

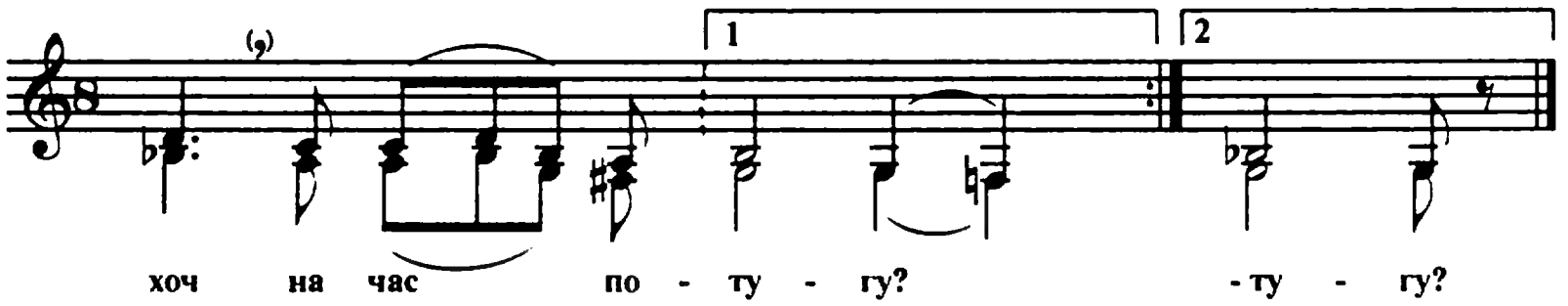
3. А сопілочка, як барвіночок.
   Ой, як заграє, та й серце в'яне, болить моє серц(е).

52. Ой сів пугач на могилі (А)

Ст. Васюринська







1. Ой сів пугач на могилі та й крикнув він: «Пугу!»
   Чи не дасть Бог ой козакові хоч на час потугу? (2)

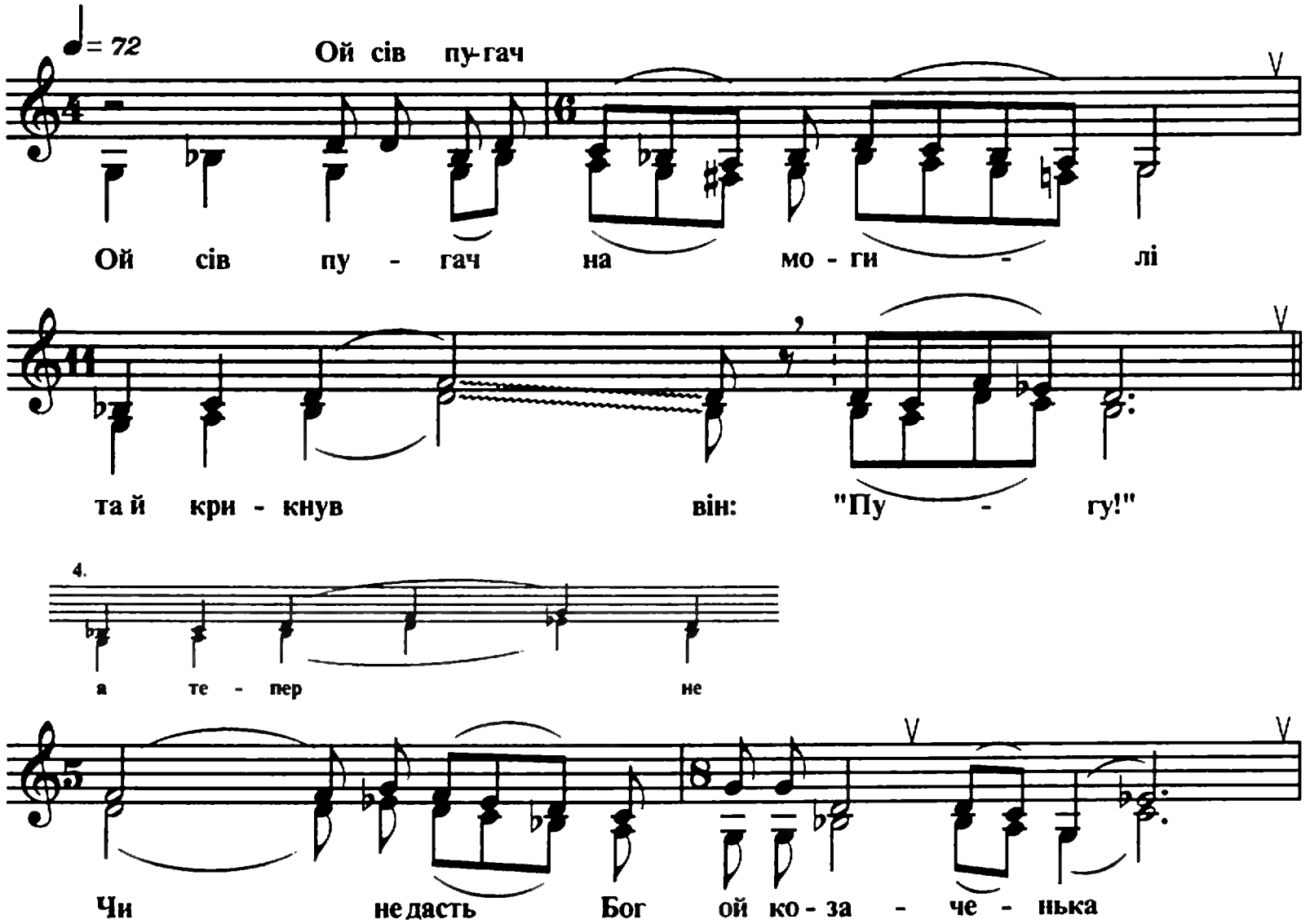
2. Наші шашки поржавіли, мушкети без курків,
   Наше серце ой козацькоє не боїца турків. (2)

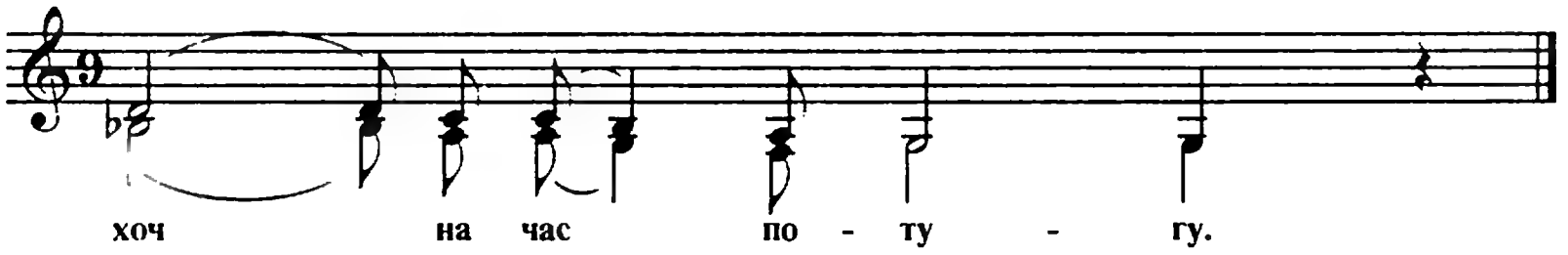
3. Всіх стреляють та й рубають братів без пощади,
   А кой-кого ой забирають у свої громади. (2)

4. Ой чи довго, брати милі, будете вискати?
   Чи не чуєте, як плаче рідна Кубань-мати? (2)

53. Ой сів пугач на могилі (Б)

Ст. Дінська





1. Ой сів пугач на могилі та й крикнув він: «Пугу!»
   Чи не дасть Бог ой козаченька хоч на час потугу?

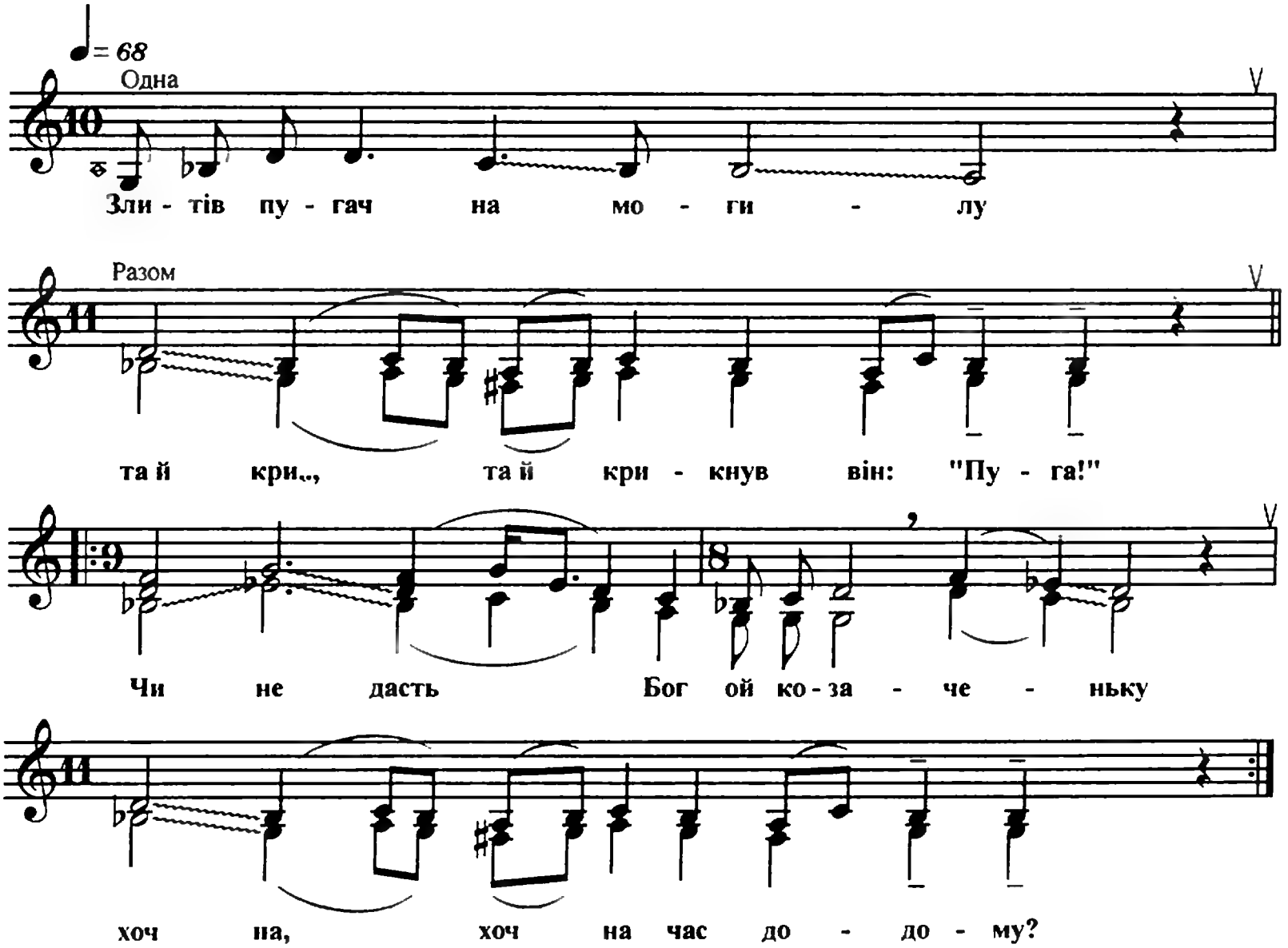
2. Наші шашки поржавіли, мушкети без курків,
   А ще й серце ой козацькоє не боїца турків.

3. Наїхали вражі сили на наші станиці,
   Забирають ой добро наше, б'ють нас із рушниці.

4. Ой колись ми панували, а тепер не будем.
   Того щастя, ой тієї долі повік не забудем.

54. Злитів пугач на могилу (В)

Ст. Старолеушківська



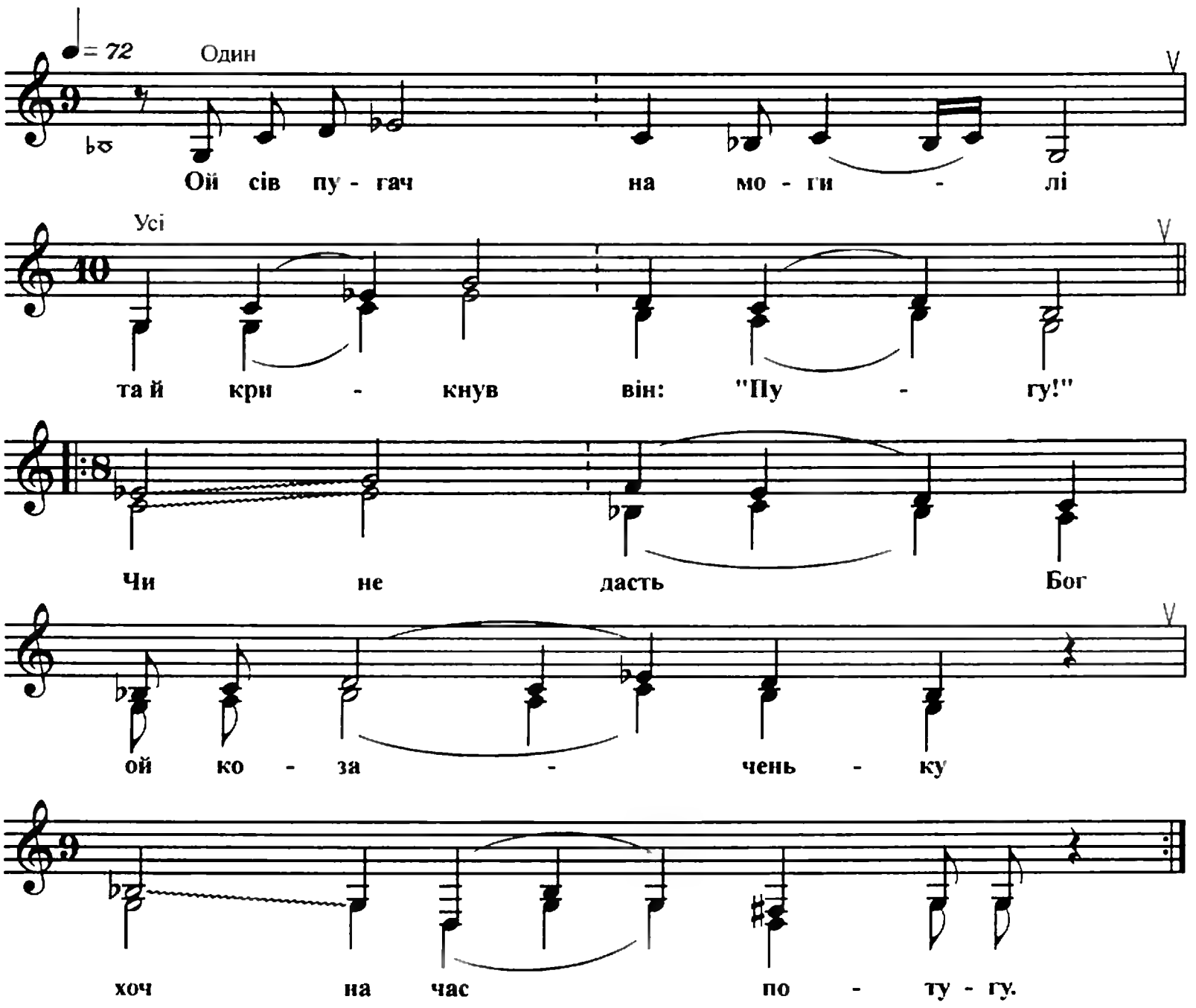
1. Злитів пугач на могилу та й кри.., та й крикнув він: «Пуга!»
   Чи не дась Бог ой козаченьку хоч на, хоч на час додому? (2)

2. Саблі наші заржавіли ще й ру.., ще й руж'я без курків.
   Серце наше ой козацькоє не бо.., не боїться турків. (2)

3. Як колись ми панували, а те.., а тепер не будем.
   Того щастя та й тієї долі повік не забудем. (2)

55. Ой сів пугач на могилі (Г)

Ст. Камишевацька



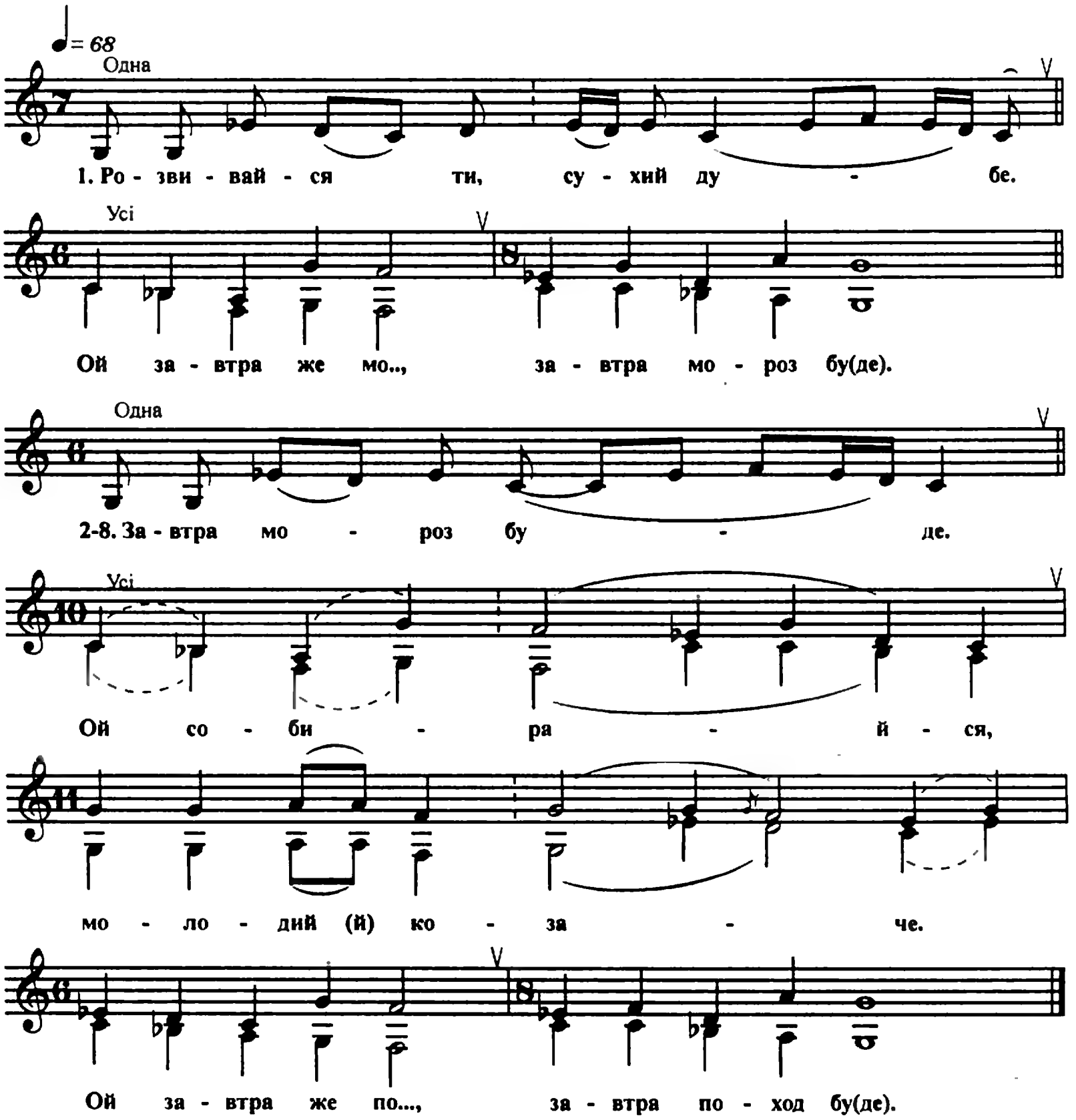
1. Ой сів пугач на могилі та й крикнув він: «Пугу!»
   Чи не дасть Бог ой козаченьку хоч на час потугу. (2)

2. Ой колись ми панували, а тепер не будем.
   Того щастя, ой тієї долі повік не забудем. (2)

3. Наші саблі поржавіли, мушкети без курків.
   Наше серце ой козацькоє не боїться турків. (2)

56. Розвивайся ти, сухий дубе

Ст. Челбаська



1. Розвивайся ти, сухий дубе.
   Ой завтра же мо.., завтра мороз бу(де).

2. Завтра мороз буде.
   Ой собирайся, молодий козаче,
   Ой завтра же по.., завтра поход бу(де).

3. Завтра поход буде.
   Ой я ж походу, братци, не боюся.
   Ой сичаси со.., сичас собиру(ся)

4. Сичас соберуся.
Ой сердечко, братци, одлігло мені.
Ой коники во.., коник вороне(нький).

5. Коник вороненький.
Ой уїзжає із нашого краю
Ой козак моло.., козак молоде(нький).

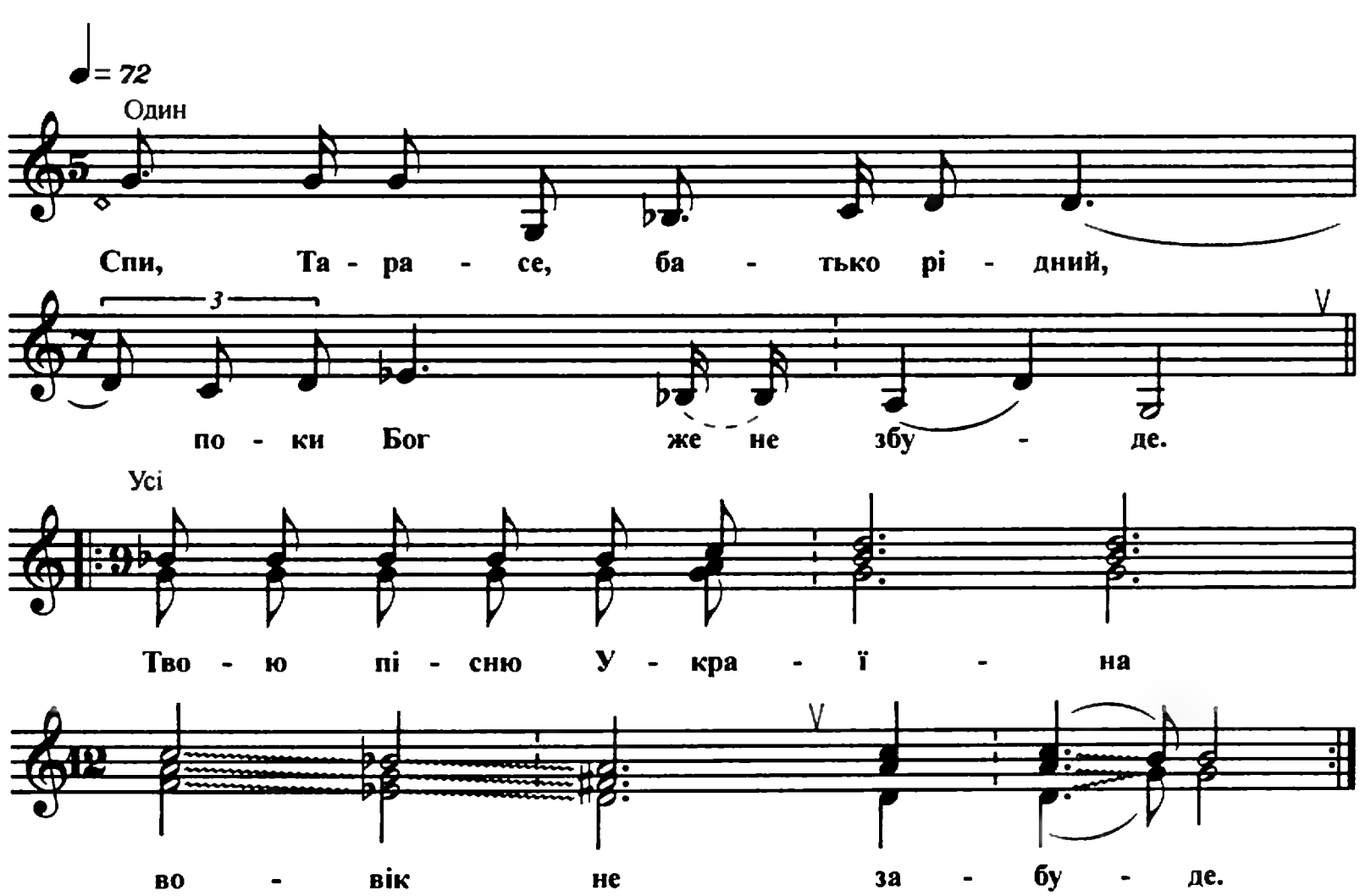
6. Козак молоденький.
Ой як уїзжавши, ще й же шапочку зняв.
Ой же, ой низень.., низенько склонив(ся).

7. Низенько склонився.
— Ой прощай, прощай, Челбаська станиця,
Ой, може, я з ким, може, і бранив(ся).

8. Може, з ким бранився.
Ой хоч не бранився, ой хоч не бранився.
Ой лиш би я ро.., лиш би розпростив(ся).

57. Спи, Тарасе

Ст. Челбаська



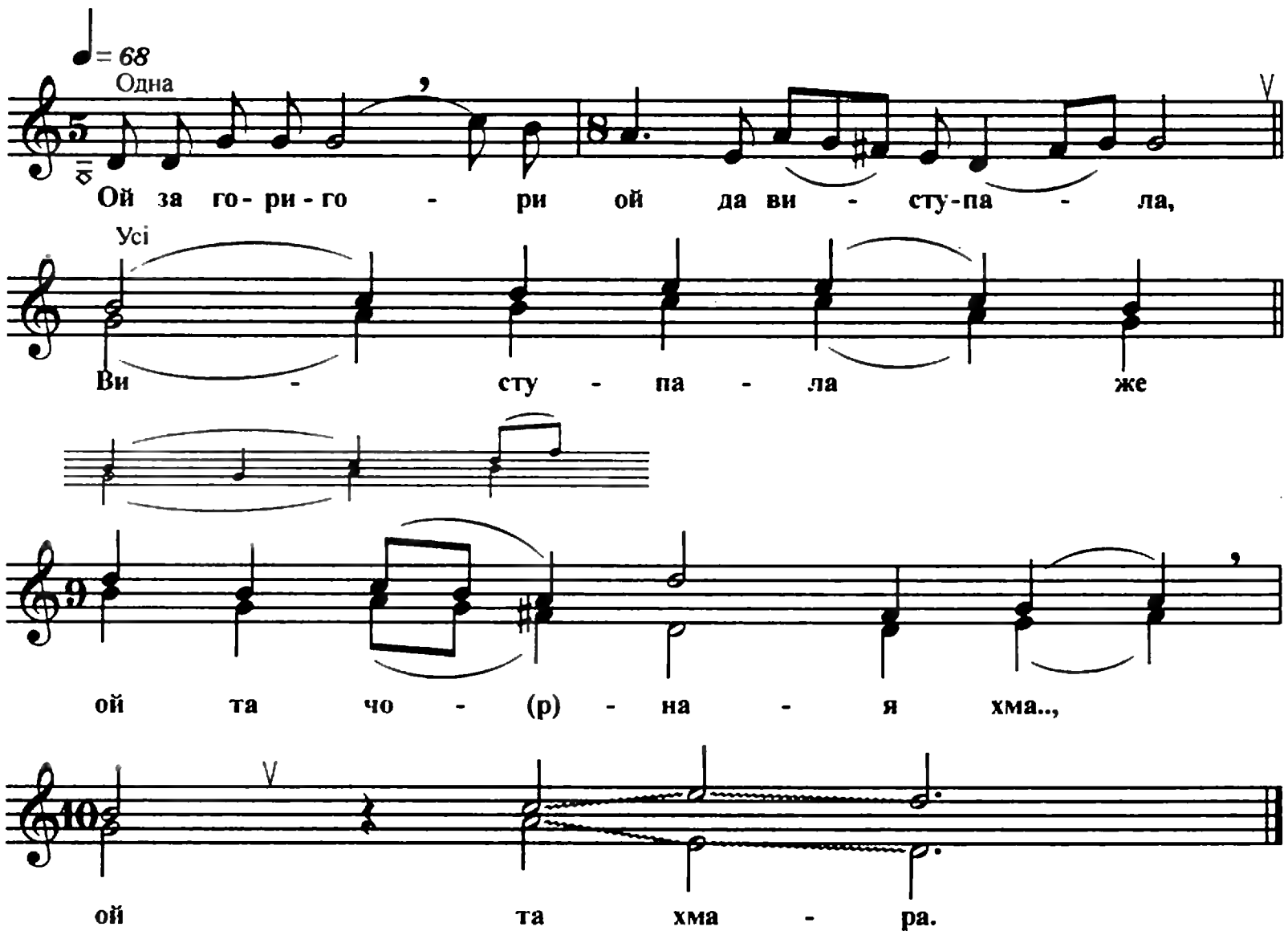
1. Спи, Тарасе, батько рідний, поки Бог же не збуде.
Твою пісню Україна вовік не забуде. (2)

2. Подивися, як учора могилу копали,
І в могилу-домовину Тараса спускали. (2)

3. Зачинилось на Вкраїні покутнє віконце,
Заховалось під землею українське сонце. (2)

58. Ой за гори-гори (А)

Ст. Камишевацька



1. Ой за гори-гори ой да виступала,
Виступала же ой та чорная хма.., ой та хмара.

2. А вся чорна хмара. Ой да то й не хмара,
Ой не хмара же, а молоді солда.., ой солдати.

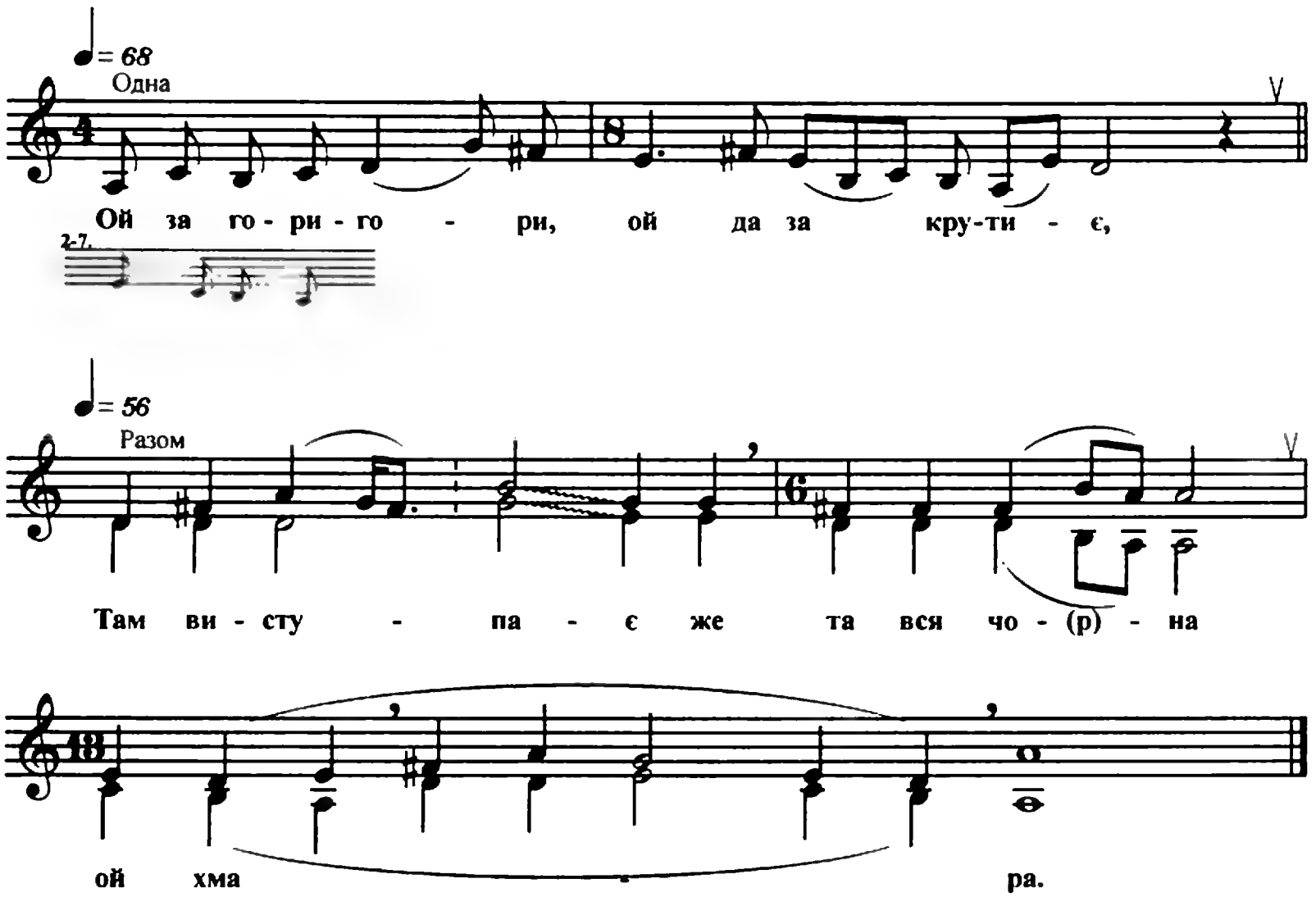
3. Молоді солдати, ой да їх немало.
Їх немало же, ой да сорок тисяч та й ще двадцять.

4. Ой да їх багато за Дунай погнали.
Ой за Дунаєм ой тяжко-важко жи, ой та жити.

5. Тяжко-важко жити. Ой да заставляють,
Ой заставляють, ой да сиру землю, землю рити.

59. Ой за гори-гори (Б)

Ст. Старолеушківська



1. Ой за гори-гори, ой да за крутиє,
   Там виступає же та вся чорна ой хмара.

2. Ой да то ж не хмара, ой да то ж не чорна,
   Та то й не хмара же — то рядові солдати.

3. Рядові солдати, ой да їх немнога.
   Та їх немнога же — та сорок вісім тисяч.

4. Сорок вісім тисяч — ой їх забрали же,
   Та їх забрали же та за Дунай погнали.

5. За Дунай погнали, ой да погнали же.
   Та за Дунаєм же там тяжко-важко жити.

6. Тяжко-важко жити ой там за Дунаєм,
   Ой заставляють же ой сиру землю рити.

7. Сиру землю рити ой там заставляють.
   Сирая земля же — то робота тяжела.

СТАНОВІ ПІСНІ

Чумацькі пісні

60. Ой да ти, фортуна, моя фортуненька

М. Кропоткін

♩= 72

Одна

Ой да ти, фор - ту - на, мо - я фор - ту - не - нька,

Усі

Ой да по - слу - жи же, як ти мнє слу - жи - ла.

Слу - жив я в пан - стві,

та й слу - жив я в бур - ла - цтві,

Ой по - слу - жу - ка

я тє - пєрь в ко - за - цтві.

1. Ой да ти, фортуна, моя фортуненька,
   Ой да послужи же, як ти мнє служила.
   Служив я в панстві, та й служив я в бурлацтві,
   Ой послужу-ка я тєпєрь в козацтві. | Двічі

2. Ой да козакове коника сідлає.
   Ой тая фортуна у нього питає:

— Куда єдєш, да й козак молодєнькай?
Ой мать з отцем да й по сину тужать. | Двічі

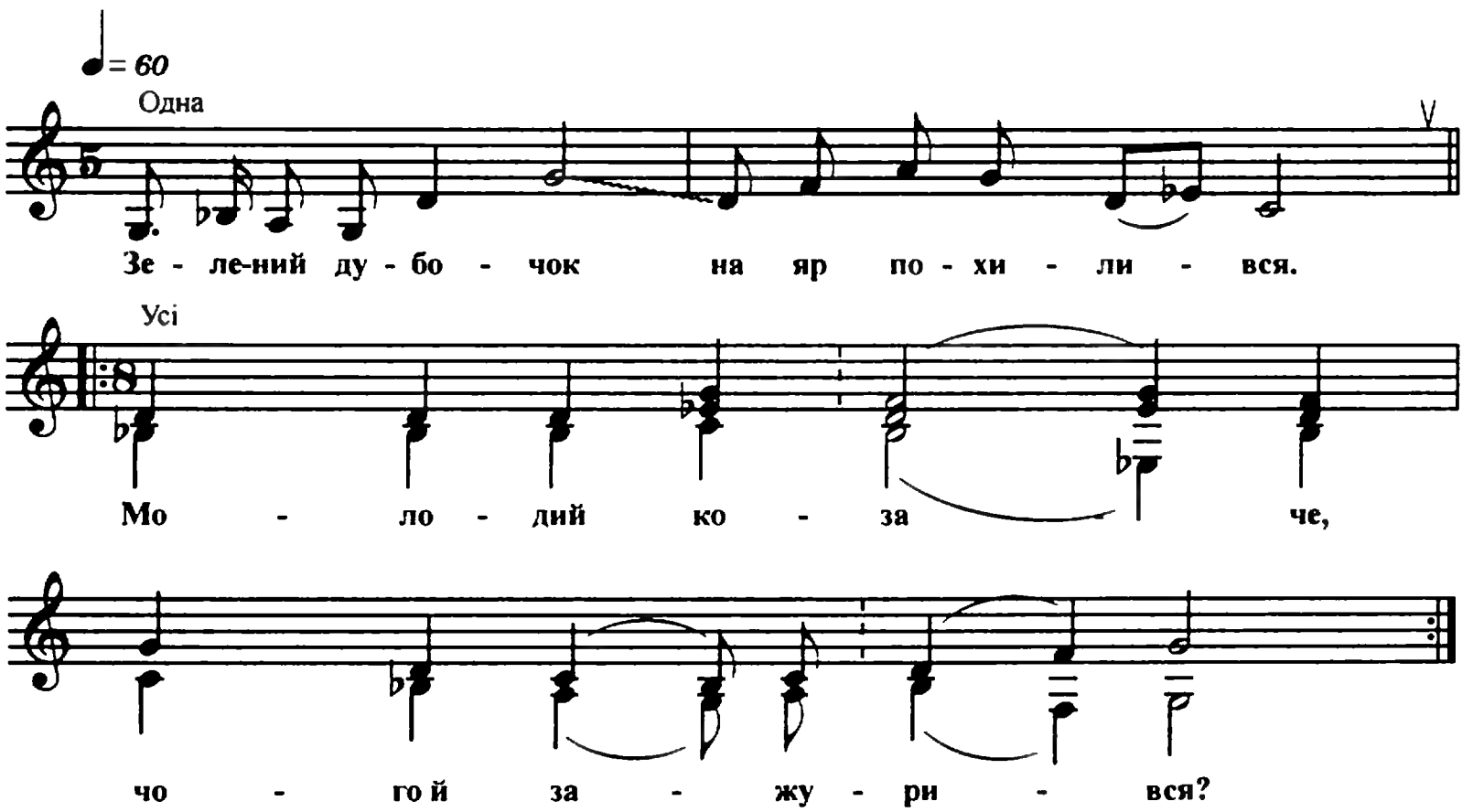
3. Ой да єхав козак тою долиною,
Ой да постречався з чужою женою.
— Здрастуй, жінка, да й жена же молодая.
Ой отчего й козака сстарєла? | Двічі

4. — Ой да я не я же не тебе сстарєла.
Ой да состарєла тебе твоя воля.
Не пий горілки, не люби чужу жінку,
Ой да хорошим козаком ти будеш. | Двічі

5. Ой да єхав козак да й тими ярами.
А во тіх во ярах да й стоять підвали.
Во тіх підвалах да й сидять, п'ють-гуляють,
Ой тут долю, долю вспомінають. | Двічі

61. Зелений дубочок на яр похилився (А)

Ст. Кисляківська



1. Зелений дубочок на яр похилився.
— Молодий козаче, чого й зажурився? (2)

2. Чи воли пристали, чи з доріжки збився?
— Воли не пристали, з доріжки не збився. (2)

3. Того зажурився — без долі родився.
Як піду я в поле шукать щастя-долю. (2)

4. Не найшов я долі, найшов синє море.
А в том синєм море — хлопці-риболовці. (2)

5. Хлопці-риболовці, славниє молодці,
Ви закиньте сєтку через бистру річку. (2)

6. Ви закиньте сєтку через бистру річку.
Та й впіймайте долю хлопцю молодому. (2)

7. Не впіймали долю, а впіймали щуку.
Риба-щука грає, на дно поринає. (2)

8. На дно поринає, собі пару має.
Мені, молодому, парочки немає. (2)

62. Ой чиї ж то воли (Б)

Ст. Старокорсунська

♩= 80

Ой чи-ї ж то во - ли та по го-рі хо - ди - ли?

Ой то ж то - го па - рня же,

та й що ми трьох лю - би - ли.

1. Ой чиї ж то воли по горі ходили?
— Ой то ж того парня же, та й що ми трьох любили. (2)

2. Первая любила — та кольцо подарила.
Другая любила же — та постіль білу слала. (2)

3. Другая любила же — та постіль білу слала.
Третьяя любила же — та, шельма же й, отруїла. (2)

4. Третьяя любила — та, шельма й, отруїла.
Під зеленим дубом же та й вином напоїла. (2)

5. Зелений дубочок та на яр похилився.
Молодий козаче же, та й чогось зажурився? (2)

6. Молодий козаче, та й чогось зажурився?
Чи воли пристали же, ой чи з дорожки збився? (2)

7. — Воли не пристали та з дорожки не збився.
Того й зажурився же — ой без доли родився. (2)

63. Ой ходив чумак

Ст. Калниболоцька

♩= 80

Одна

1.Ой хо - ди - в чу - ма - к, та й хо - ди - в бу - рлак

Усі

Ой сім го - д по Кри - му, сім год по Кри-му.

Одна

2-12.Та не лу - ча - лась та й при-чи - но - нька

Одна

Ой от ро - ду ж йо - му. От ро - ду йо - му (ж).

1. Ой ходив чумак, та й ходив бурлак
Ой сім год по Криму, сім год по Криму.

2. Та не лучалась та й причинонька
Ой от роду ж йому. От роду йому ж.

3. Та й случилась ой причинонька,
Ой з Криму же ідучи, з Криму ідучи ж.

4. Та й сірі же воли та й покрали.
Ой чумак і заболів, чумак заболів.

5. Та й болять і ручки, та й болять і ножки,
Та й болить і голова, болить голова ж.

6. — Та бідна моя та головочка,
Шо чужая дальня сторона, чужа сторона.

7. Та й у Кримочку, та й у городочку
Та й ударило в дзвін, ударило в дзвін.

8. Та й по тому, та й по чумакові,
Що ходив годів сім, ходив годів сім.

9. Та й у Кримочку, та й у городочку
Та й ударило в два, ударило в два.

10. Та це ж по тому та й по чумакові,
Що чужая сторона, чужа сторона.

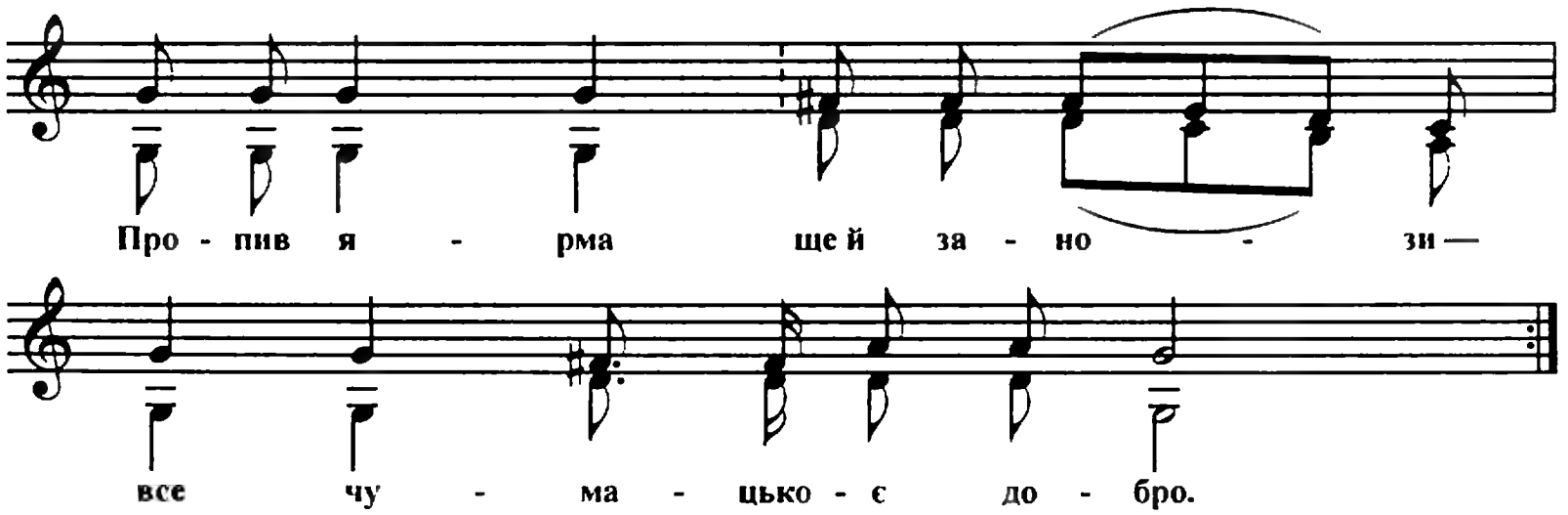
11. Та й у Кримочку, та й у городочку
Та й ударило в п'ять, ударило в п'ять.

12. Та це ж по тому ж та й по чумакові,
Що у цивилю скриплять.

64. Гуляв чумак на риночку

Ст. Стародерев'янківська

♩ = 100
Одна
Гу - ляв чу - мак на ри - но - чку
Та й пив чу - мак го - рі - ло - чку.
Усі
Про - пив во - ли, про - пив во - зи,



1. Гуляв чумак на риночку
   Та й пив чумак горілочку.
   Пропив воли, пропив вози,
   Пропив ярма ще й занози — все чумацькоє добро. | Двічі

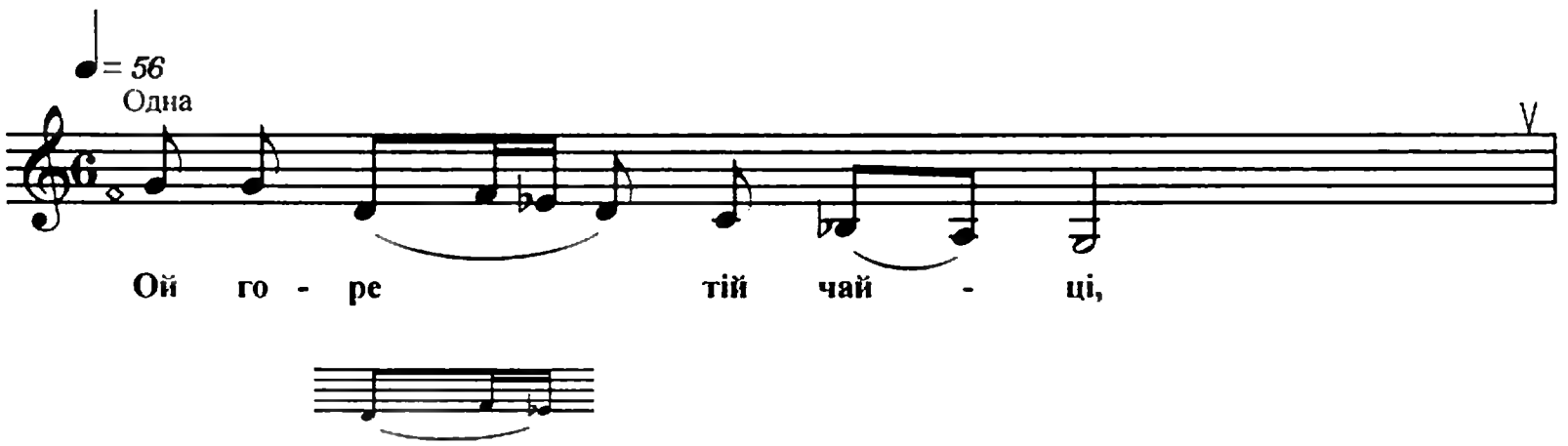
2. Як проснувся чумак вранці
   Та й махнувся за карманці.
   Всі кишені вивертає,
   А там грошей — чортів має, нєчем похмелиться. | Двічі

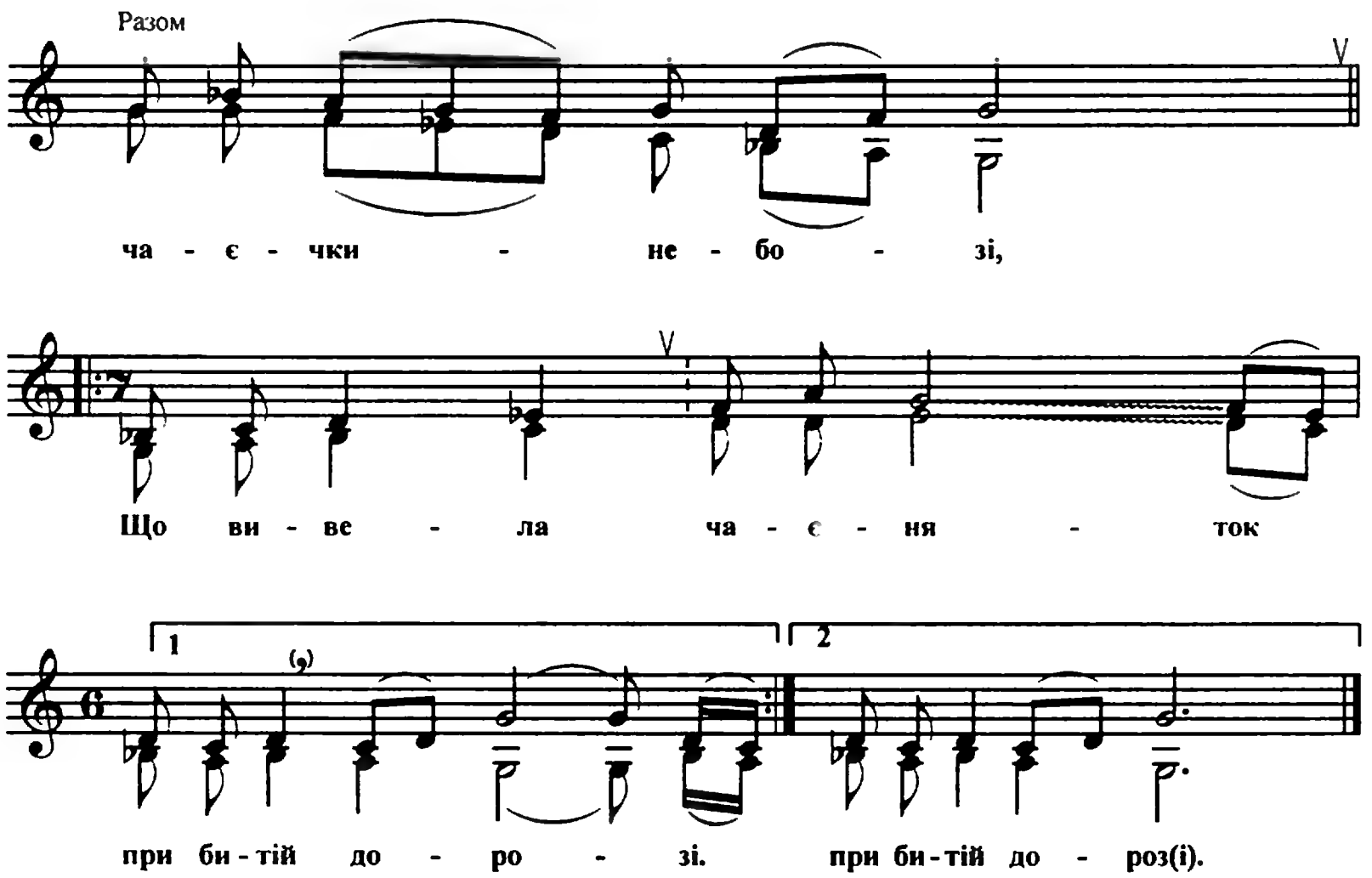
3. Пішов чумак до шинкарки.
   — Дай, шинкарка, хоч півкварти.
   А шинкарка треться-гнеться,
   Обернеться — засміється, що чужой чумак — дурак. | Двічі

4. Вийшов чумак на могилу,
   Станув-глянув на долину.
   Лижать воли, стоять вози,
   Висять ярма ще й занози — все чумацькоє добро. | Двічі

65. Ой горе тій чайці (А)

Ст. Дінська





1. Ой горе тій чайці, чаєчки-небозі,
   Що вивела чаєняток при битій дорозі.
   Що вивела чаєняток при битій дороз(і).

2. Ой ішли чумаки, весело співали.
   І чаєчку ізігнали, чаєнят забрали.
   І чаєчку ізігнали, чаєнят забрал(и).

3. А чаєчка в'ється, об дорогу б'ється,
   К сирій землі припадає, чумаків благає.
   К сирій землі припадає, чумаків блага(є).

4. — Ой ви, чумаченьки, ви ще й молоденькі,
   Верніть моїх чаєняток — вони ще й маленькі.
   Верніть моїх чаєняток — вони ще й маленьк(і).

5. Бодай же вам, чумаки, воли поздихали,
   Як ви моїх чаєняток із гніздом забрали.
   Як ви моїх чаєняток із гніздом забрал(и).

6. Бодай же вам, чумаки, вози поломили.
   Як ви моїх чаєняток в каші поварили.
   Як ви моїх чаєняток в каші поварил(и).

66. Ой немає гірш нікому (Б)

Ст. Голубицька

♩= 72

Одна

1-4.Ой не-ма-є гірш ні-ко-му, ой як тій чай-ці-не-бо-зі,

3.4.

Разом

Що ви-ве-ла ча-є-ня-та при би-тій до-ро(зі).

Одна

5.— Ой ви, чу-ма-че-ньки, ах роз-до-бри-є лю-ди,

Бу-ду ж я вам во-лів па-сти, а ще й бу-ду за-вер-та-ти —

Разом

Ве-рнить мо-їх ча-є-ня-та, бо я Ї-хня ма(ти).

1. Ой немає гірш нікому, ой як тій чайці-небозі,
   Що вивела чаєнята при битій доро(зі). (2)

2. Ішли, ішли чумаченьки — ой гнездечко ой знайшли.
   Чаєняточок забрали, гніздо розтопта(ли). (2)

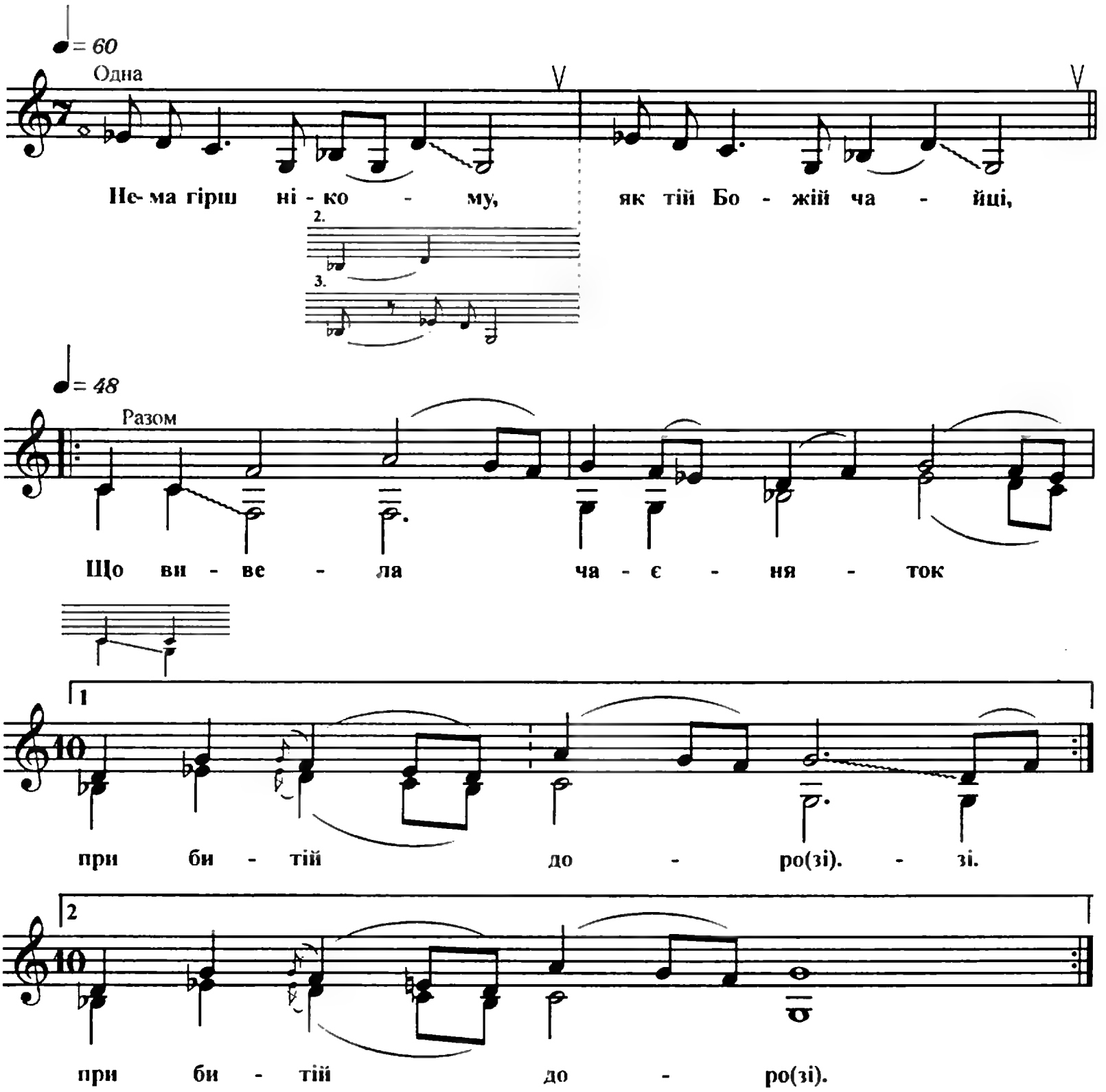
3. Ой літає чайка, аж об дорогу б'ється.
   Сидить чумак на возниці та й з чайки сміється(ся). (2)

4. — Ой не літай, чайка, ой не вибивай пащі,
   Бо це ж твої чаєнята й покипили в ка(ші). (2)

5. — Ой ви, чумаченьки, ах роздобриє люди,
   Буду ж я вам волів пасти, а ще й буду завертати —
   Вернить моїх чаєнята, бо я їхня ма(ти). (2)

67. Нема гірш нікому (В)

Ст. Староджереліївська



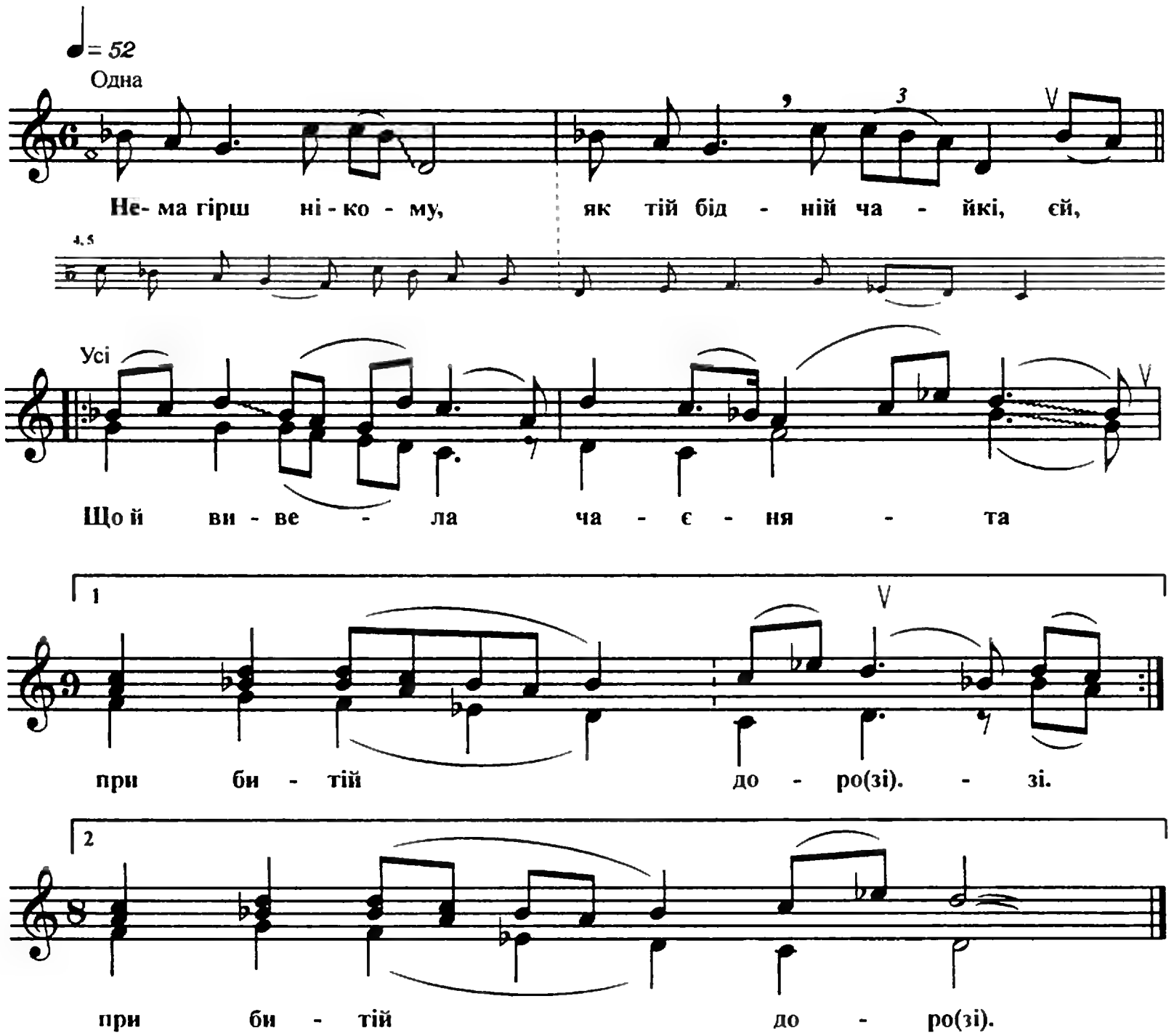
1. Нема гірш нікому, як тій Божій чайці,
   Що вивела чаєняток при битій дорозі.
   Що вивела чаєняток при битій доро(зі).

2. Чумаченьки ішли — чаєняток найшли,
   Ще й гніздечко розтоптали, чаєнят забрали.
   Ще й гніздечко розтоптали, чаєнят забра(ли).

3. — Бодай щоб ви, чумачень(ки), Крим-город сходили,
   Як ви моїх чаєняток в каші поварили.
   Як ви моїх чаєняток в каші повари(ли).

68. Нема гірш нікому (Г)

Ст. Старонижчестебліївська



1. Нема гірш нікому, як тій бідній чайкі, ей,
   Що й вивела чаєнята при битій дорозі.
   Що й вивела чаєнята при битій доро(зі).

2. Чумаченьки ішли — чаєняток найшли,
   Гніздечко розтоптали, чаєнят забрали.
   Гніздечко розтоптали, чаєнят забра(ли).

3. А чайка літає, об дорогу б'ється.
   Сидить чумак на возниці, з чаєчки сміється.
   Сидить чумак на возниці, з чаєчки сміється(я).

4. — Ой не літай, чайко, не вибивай паші,
   Бо вже твої чаєнята покипили в каші.
   Бо вже твої чаєнята покипили в каш(і).

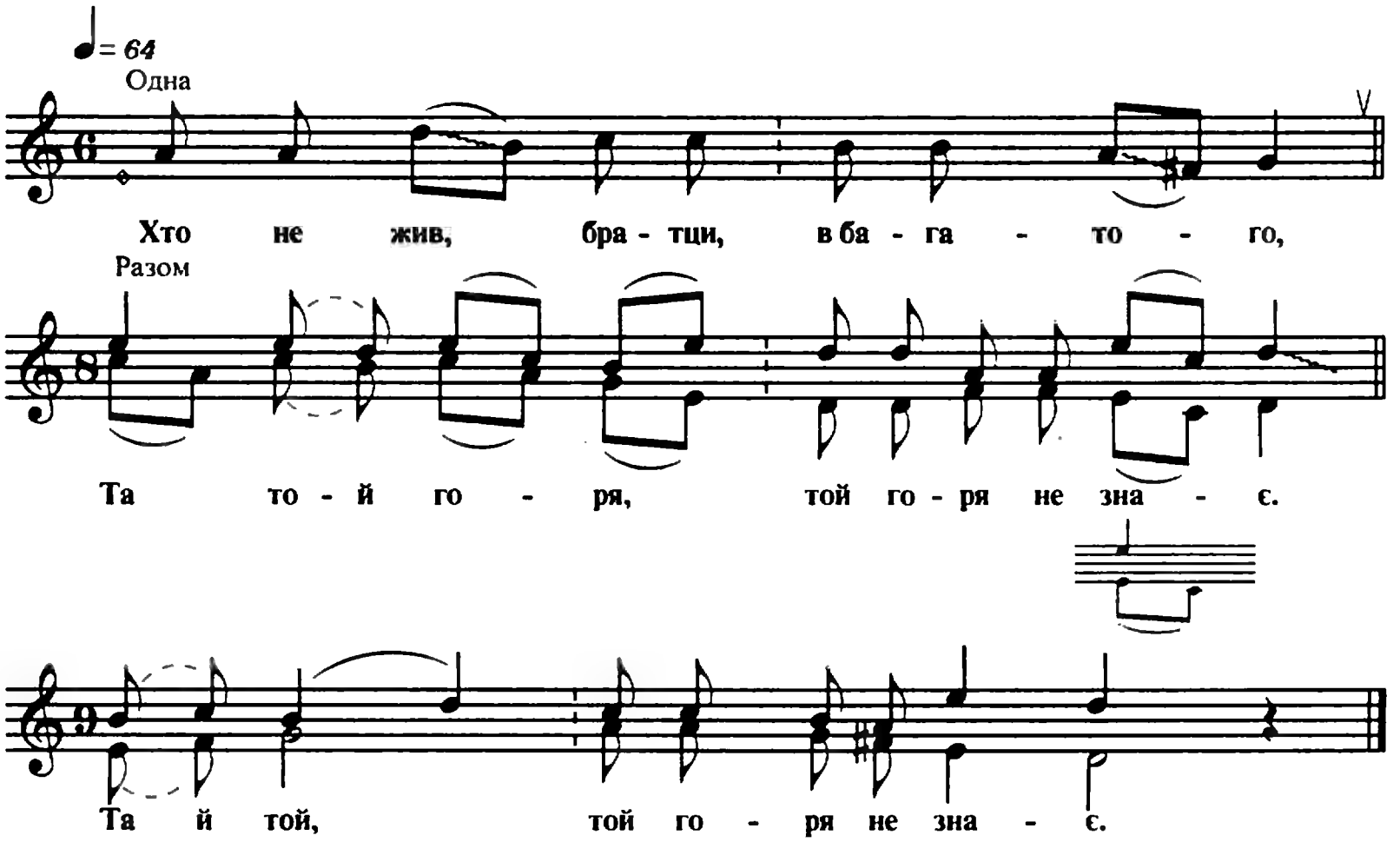
5. — Бодай же вам, чумаченьки, воли поздихали,
Як ви моїх чаєняток із гнізда забрали.
Як ви моїх чаєняток із гнізда забрал(и).

6. Бодай же вам, чумаченьки, гори погромили,
Як ви моїх чаєняток в каші поварили.
Як ви моїх чаєняток в каші поварил(и).

Наймитські пісні

69. Хто не жив, братци, в багатого

М. Коренівськ



1. Хто не жив, братци, в багатого,
Та той горя, той горя не знає,
Та й той горя, той горя не знає.

2. Та й все го.., я все горе знаю.
Рано встаю, а пізно лягаю,
Та роблю, роблю, не гуляю.

3. Та роблю, роблю, не гуляю,
Запрягаю своїх сірих волів
Та іду й у поле орати.

4. Та іду й у поле орати.
Орав, орав нещасний мальчишка й
До сухо.., до сухого лугу.

5. До су.., до сухого лугу.
Пустив волів в зелену діброву,
А сам пі.., сам пішов додому.

6. А сам пі, сам пішов додому,
Як побачив старий хазяїще,
Що іде, що йде з робітнище.

7. Що іде, що йде з робітнище.
Поставив йому холодного борщу —
Та нехай, та нехай похлище.

8. Та нехай, та нехай похлище.
Поставив йому порожню макитру —
Та нехай, та й нехай посвище.

70. Тече річка та й невеличка

Ст. Старомишастівська

♩= 60

Те - че рі - чка та й не - ве - ли - чка

2.4.5.

3.6.

Та й з - під си - ньо - го же мо - ря,

2-6.

Та з - під си - ньо.., гей, з під си - ньо - го же мо - ря.

3.6.

1. Тече річка та й невеличка
   Та й з-під синього же моря,
   Та з-під синьо.., гей, з-під синього же моря.

2. Хто не служив та у багатого,
   Та той не зна.., той не знає же горя. (2)

3. А я служив та у багатого,
   Та я все, гей, я все горе же знаю. (2)

4. Рано вставав, а пізно лягав,
   Та волів, гей, волів напуваю. (2)

5. Ой гей, воли, та ой гей, воли,
   Та воли, гей, воли половиє.
   Та воли, гей, гей, воли половиє.

6. Пройшли года та пройшли ж мої,
   Та літа, гей, літа молодиє. (2)

Сирітсько-наймитські пісні

71. Ой немає гірш нікому (А)

Ст. Незамаївська

♩= 72

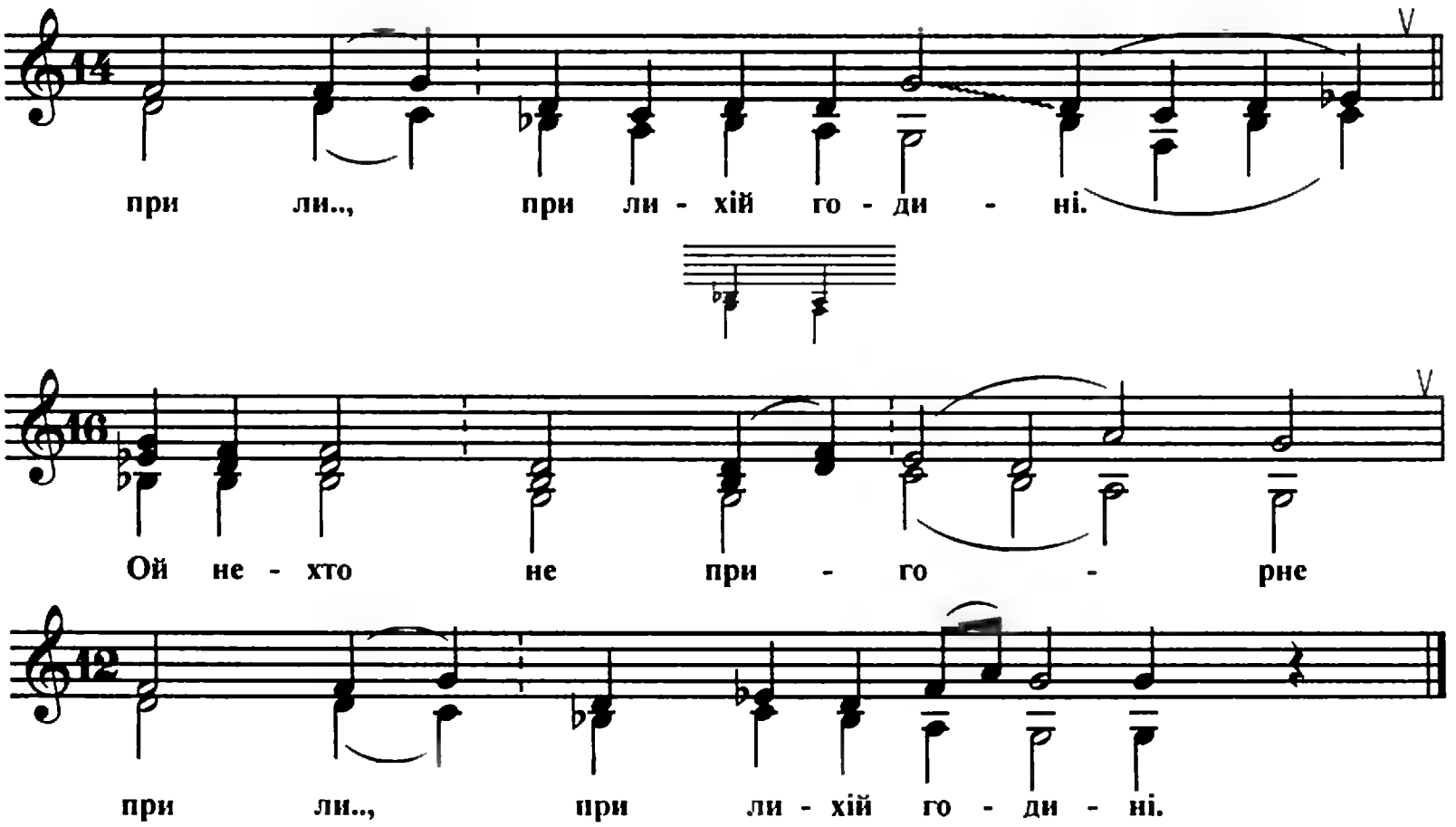
Одна

Ой не-ма-є гірш ні-ко-му,

та як тій си-ро-ти-ні.

Усі

Ой не-хто не при-го-рне



1. Ой немає гірш нікому, та як тій сиротині.
   Ой нехто не пригорне при ли.., при лихій годині. (2)

2. Та не пригорне батько, та не пригорне мати,
   А тільки той пригорне, що й ду.., що й думає взяти. (2)

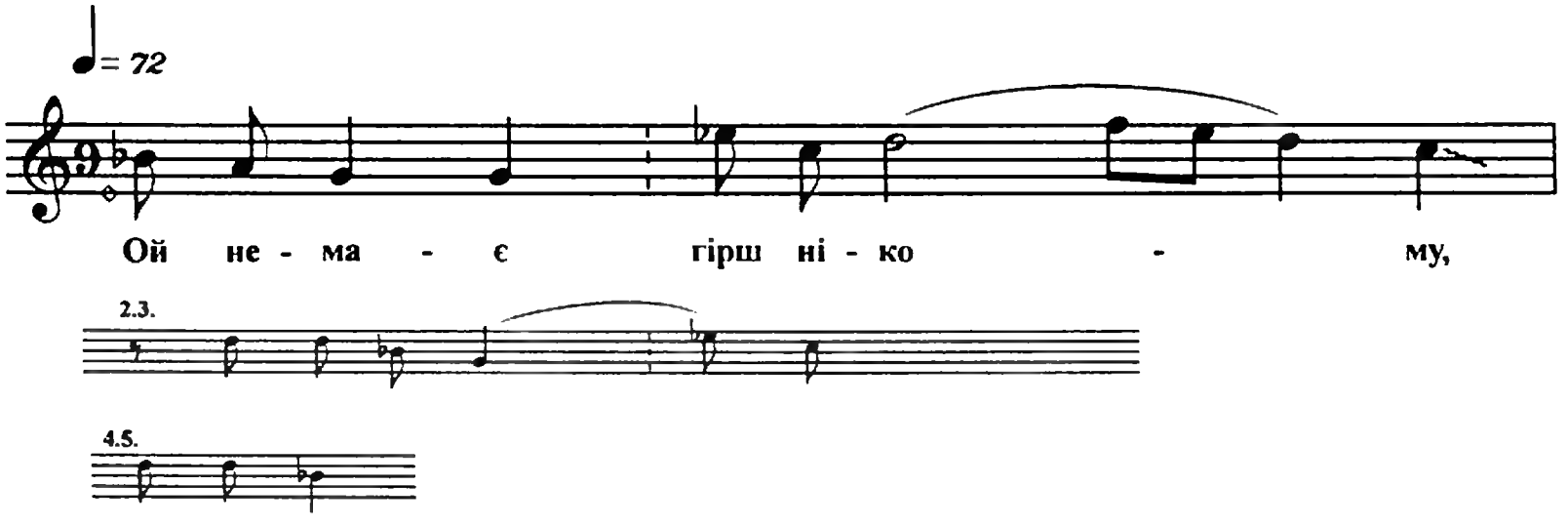
3. Та налетіли гуси та й з далекого краю.
   Та ізмутили воду в тихо.., в тихому Дунаю. (2)

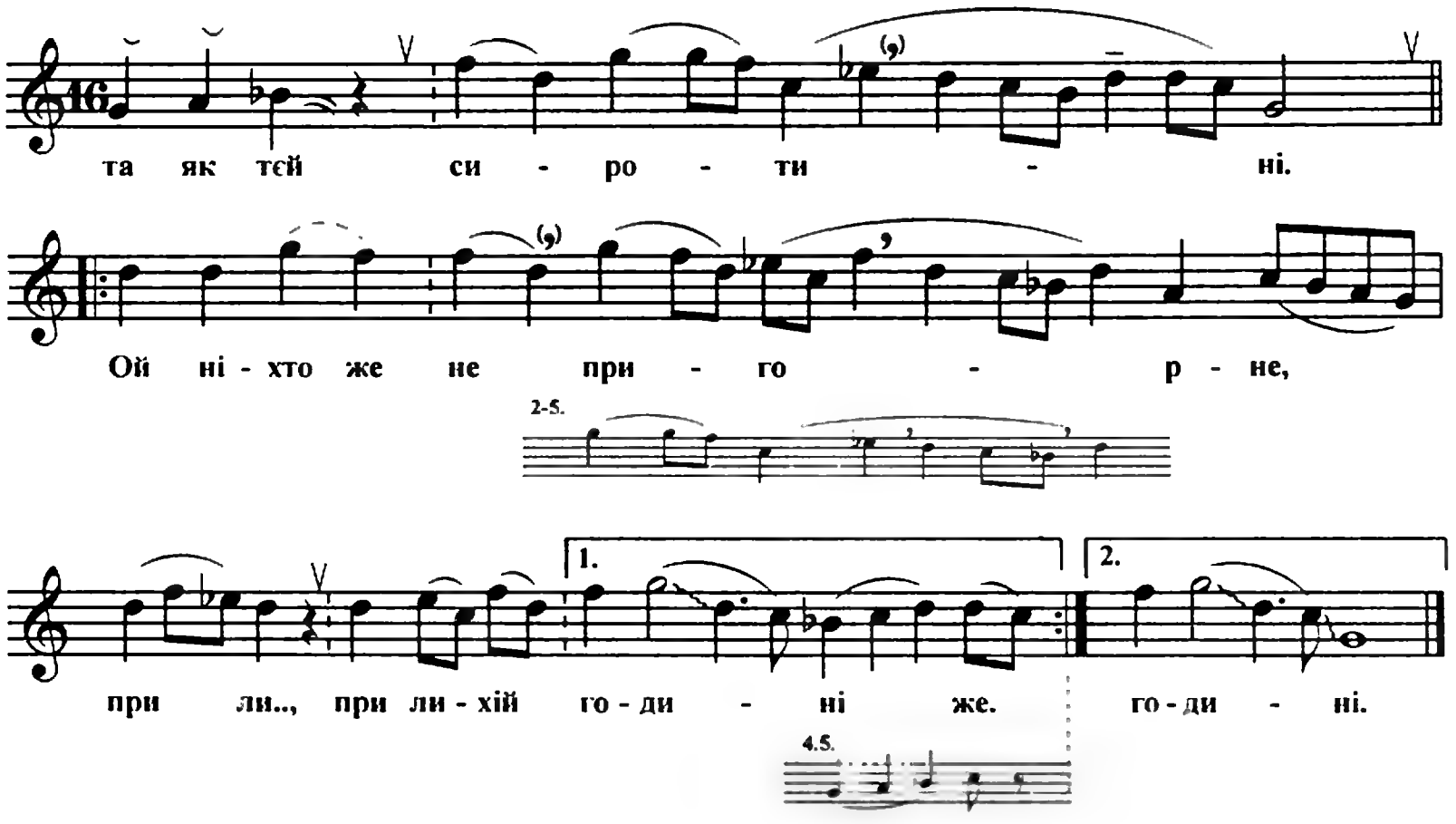
4. Та бодай же ви, гуси, та з пир'ячком пропали.
   А як ми любилися — тепер, тепер перестали. (2)

5. А як ми любилися, та як голуби в парі.
   А тепер розійшлися, як чор.., як чорная хмара. (2)

72. Ой немає гірш нікому (Б)

Ст. Старокорсунська



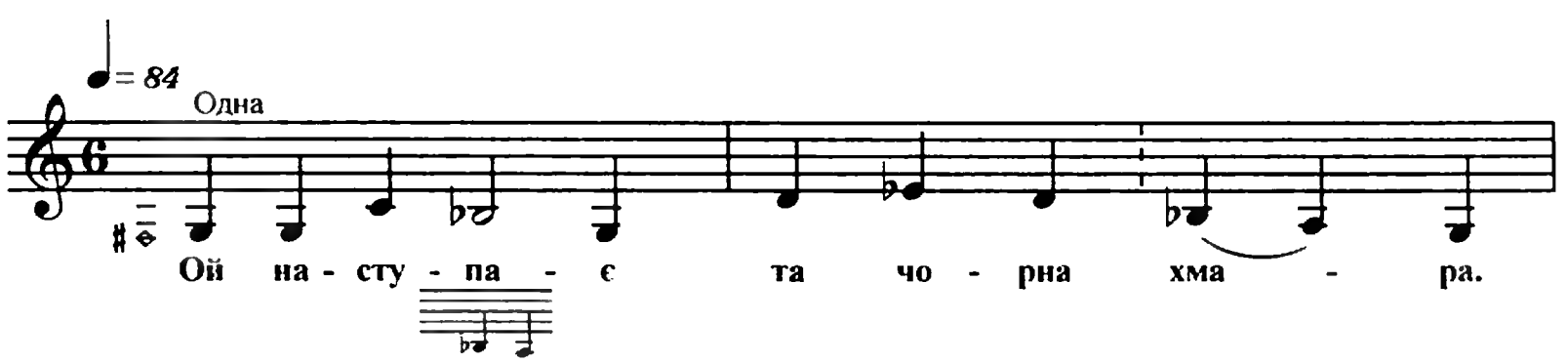


1. Ой немає гірш нікому, та як тей сиротині.
   Ой ніхто же не пригорне при ли.., при лихій годині же. (2)
2. Ой не пригорне батько, та й не пригорне же мати,
   Ой тільки же той пригорне, що й ду.., що й думає взяти же. (2)
3. Ой налетіли гуси та й з далекого краю.
   Ой сколотили же воду в тихо.., в тихому й Дунаю же. (2)
4. Ой бодай же ой ті гуси з пер'ячком пропали.
   Ой як ми же любилися, як го.., як голуби в парі же. (2)
5. Ой як ми же любилися, як голуби в парі.
   А тепер розійшлися же, як чо.., як чорная хмара же. (2)

Бурлацькі пісні

73. Ой наступає та чорна хмара

Ст. Должанська



Разом

Став дощ на - кра - пать.

Ой там зі - бра - лась та бі - дна го - ло - та

до кор - чми гу - лять.

1. Ой наступає та чорна хмара. Став дощ накрапать.
   Ой там зібралась та бідна голота до корчми гулять. (2)

2. Пили горілку, пили наливку ще й мед будим пить.
   А хто з нас, братци, та буде сміяться, того будим бить. (2)

3. Ой іде пугач, ой іде дукач — насміхається.
   Ой за що, за що та бідна голота напивається. (2)

Рекрутські пісні

74. Ой налетіли соколочки

Ст. Камишевацька

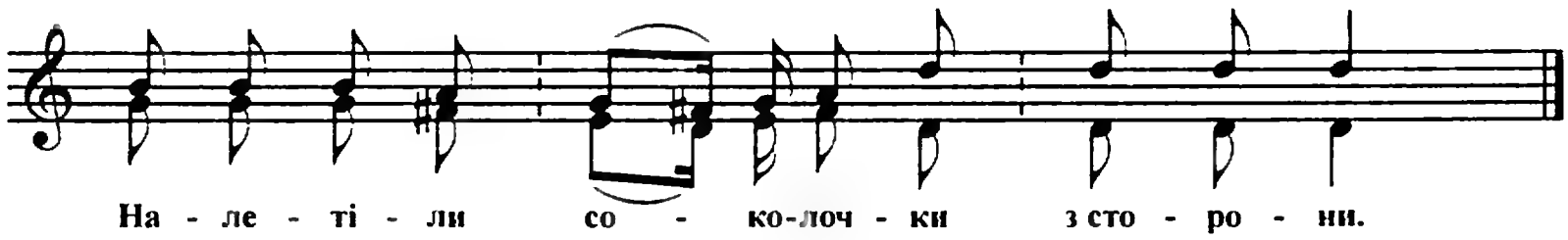
♩= 100

Одна

Ой на - ле - ті - ли,

Усі

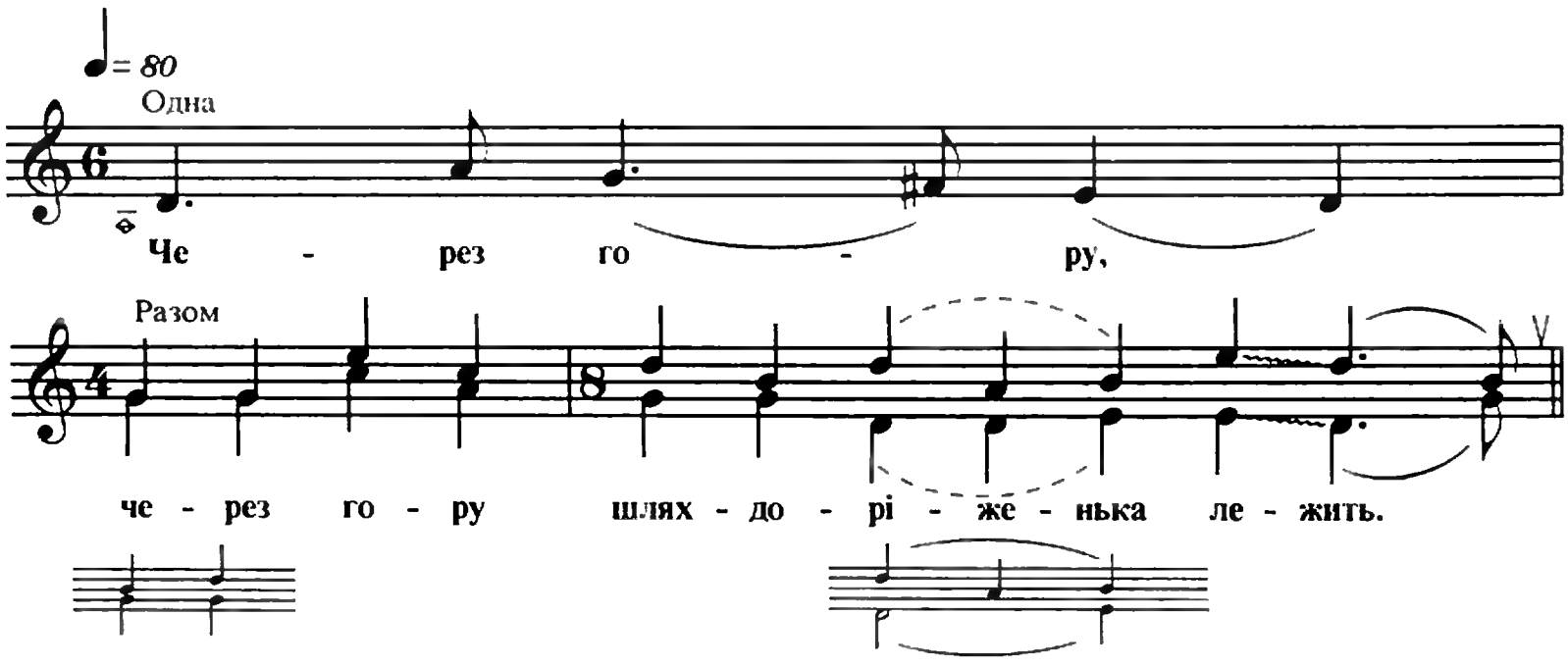
на - ле - ті - ли со - ко-лоч - ки з сто - ро - ни.

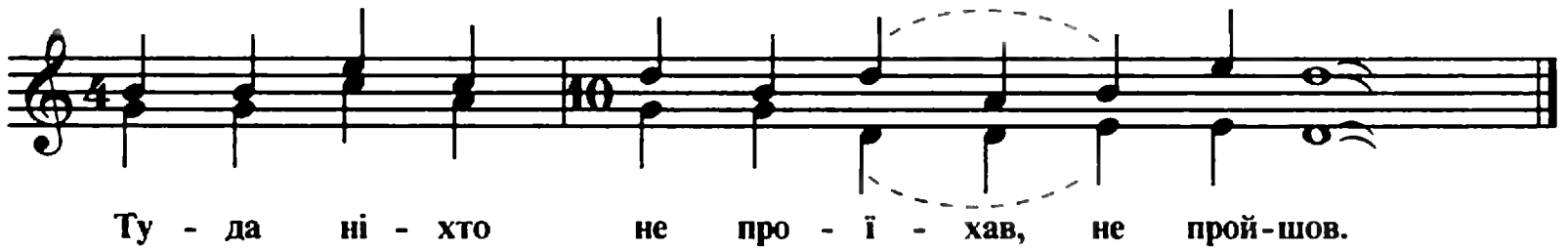


1. Ой налетіли, налетіли соколочки з сторони.
   Налетіли соколочки з сторони.
2. Ой сіли-впали, сіли-впали у вдовушки во дворі.
   Сіли-впали у вдовушки во дворі.
3. Ой крилушками, крилушками широкой двор замели.
   Крилушками широкой двор замели.
4. Ой голосами, голосами удовушку збудили.
   Голосами удовушку збудили.
5. — Ой вставай, вдова, вставай, вдова чорноброва, молода.
   Вставай, вдова чорноброва, молода.
6. Ой встань, послушай, встань послушай, про що люди говорять.
   Встань послушай, про що люди говорять.
7. Ой люди бають, люди бають, а гусари говорять.
   Люди бають, а гусари говорять.
8. Ой хотять Ваню, хотять Ваню у солдатушки забрать.
   Хотять Ваню у солдатушки забрать.
9. Ой хотять Вані, хотять Вані чорні кудрі завівать.
   Хотять Вані чорні кудрі завівать.

75. Через гору шлях-доріженька лежить

Ст. Кугоєйська





1. Через гору, через гору шлях-доріженька лежить.
   Туда ніхто не проїхав, не пройшов.

2. Тілько пройшов, тілько пройшов тай наборик небольшой.
   За набором — офіцерик молодой.

3. На конику, на конику вихиляється,
   В лист-бумагу видивляється.

4. Що в бумазі, що в бумазі пером писано,
   Написано, намальовано.

5. На трьох братів, на трьох братів намальовано,
   Которому брату службу служить.

6. Чи старшому, чи старшому, чи середньому,
   Чи старшому, чи найменьшому.

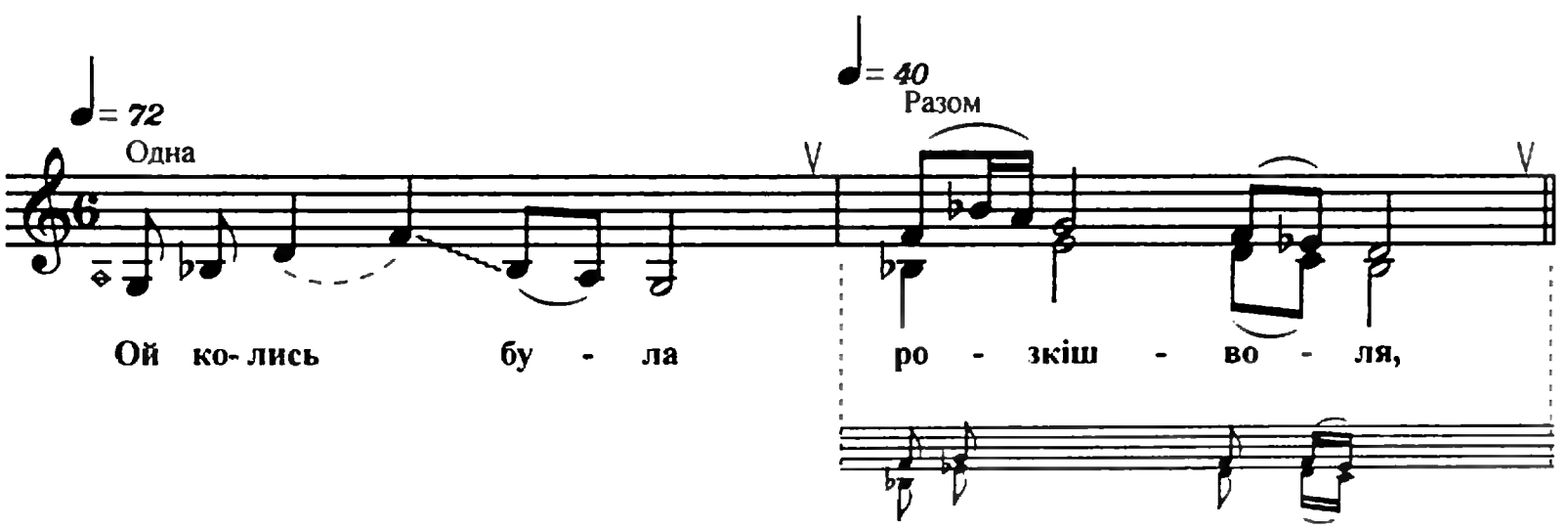
7. Самий старший, самий старший — в нього жінка молода.
   Самий старший одкупляється.

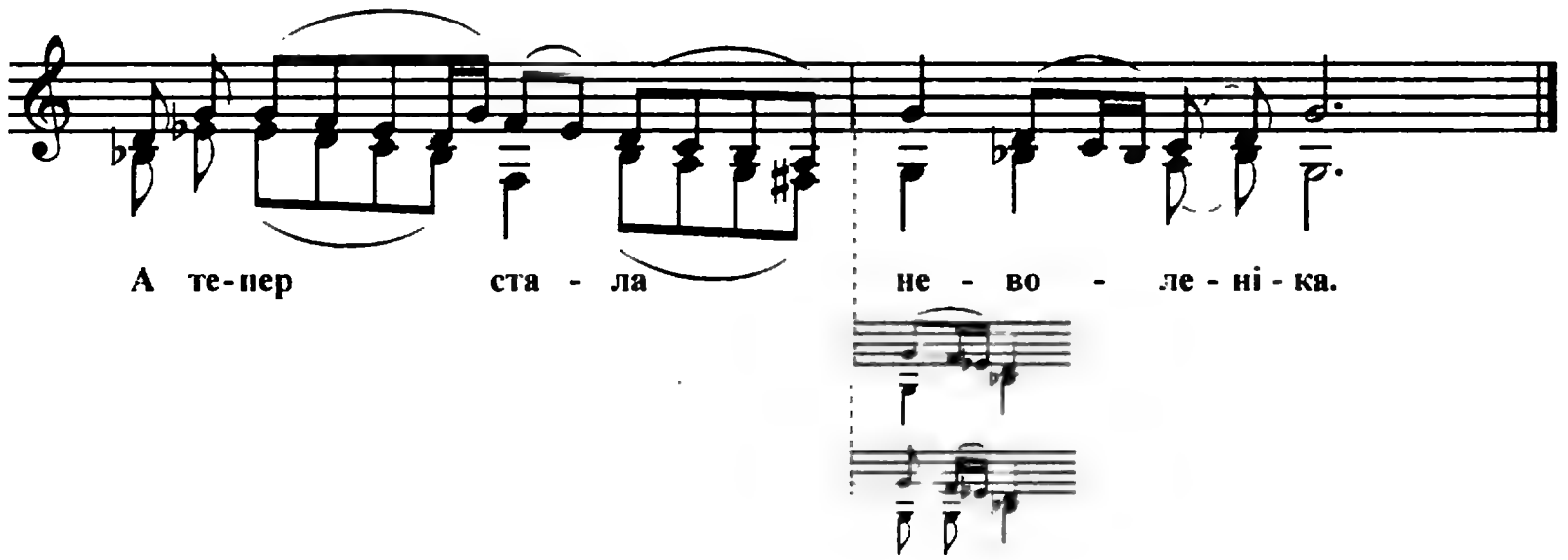
8. А середній, а середній одмовляється.
   Самий меньший собирається.

9. — Ой, маменька, чи я в тебе ой дитина не твоя,
   Що ти мене в царську службу отдала?

76. Ой колись була розкіш-воля

Ст. Новосергіївська





1. Ой колись була розкіш-воля,
   А тепер стала неволеніка.

2. Ой тепер стала неволенька.
   Ой болить серце, головоніка.

3. Ой беруть брата у солдати.
   А за ним плачуть отець, мати.

4. А ешо плачуть три сестриці,
   Ой три сестриці-жалібниці.

5. Сама старша сестра коня вивела,
   А середня сестра зброю винесла.

6. А середня сестра зброю винесла.
   Сама меньша сестра поруч
   з братом ішла.

7. Сама меньша сестра поруч з братом ішла,
   Поруч з братом ішла, горько плакала.

8. — Ой ти, брат, ти наш брат, ти один у нас.
   Ой коли ти ж, наш брат, домой
   в гості прийдеш?

9. — Ой біжи, сестру, до Дунаю,
   Ой візьми, сестру, піску з краю.

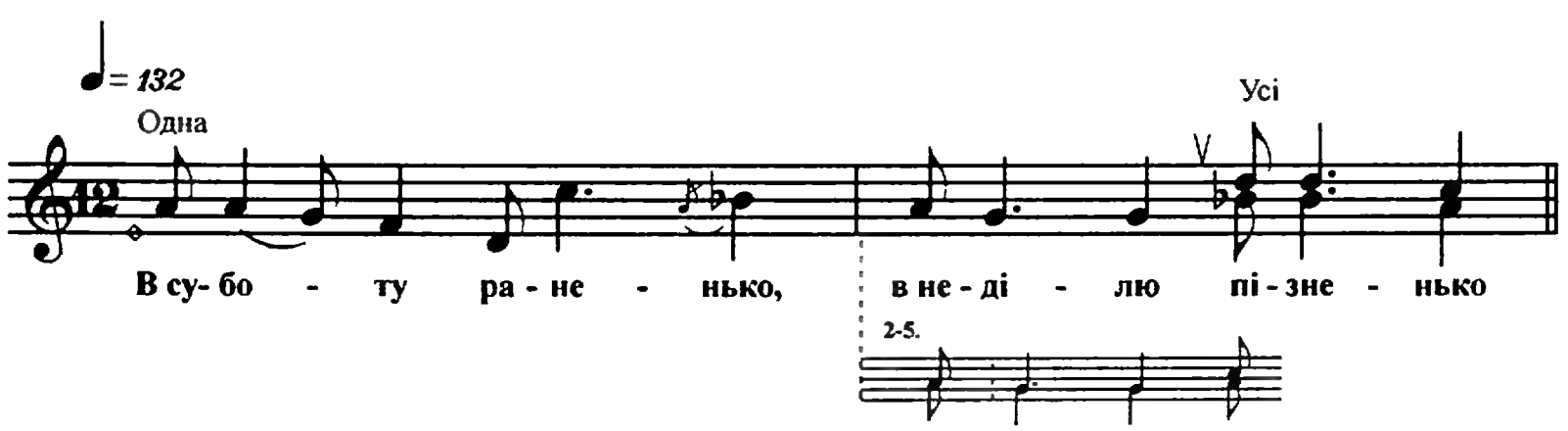
10. Ой посєй, сестру, коло двору.
    Ой дощик піде — той пісок зійде.

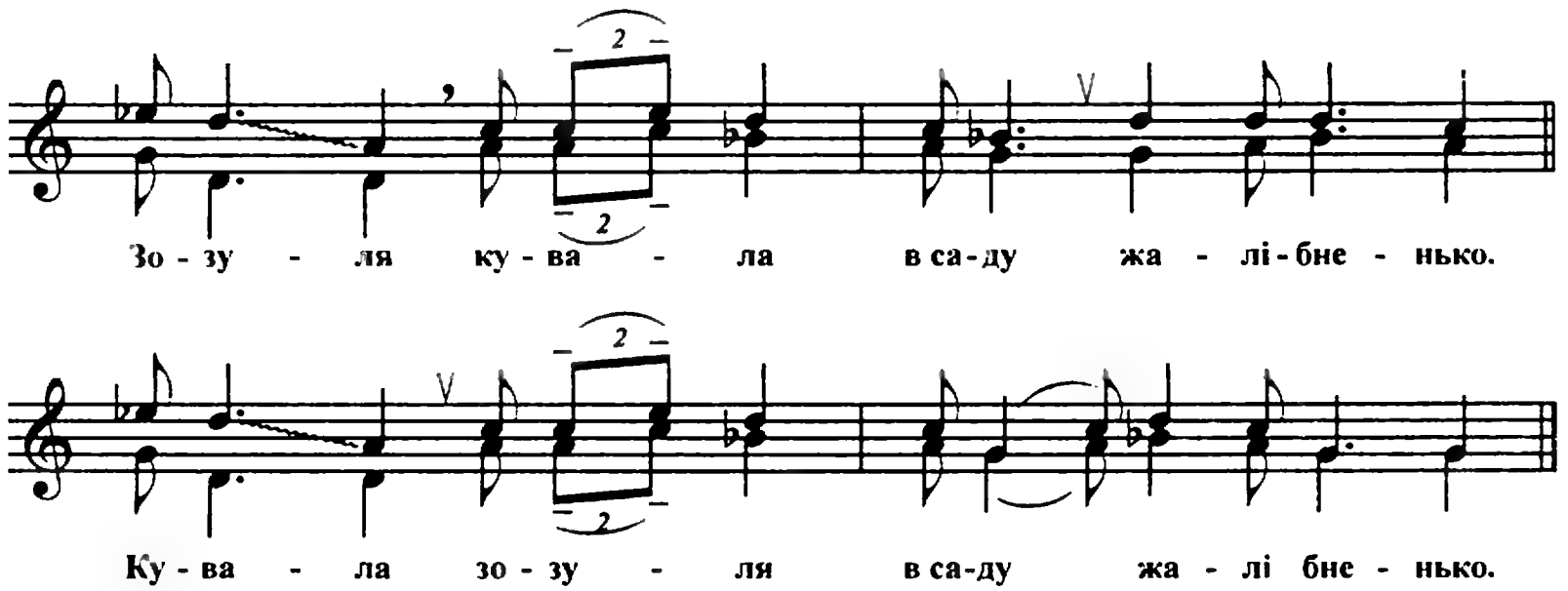
11. Ой дощик піде — той пісок зійде,
    Тоді твій брат додому прийде.

12. Ой нема піску, нема всходу,
    Ой нема брата із походу.

77. В суботу раненько

Ст. Старовеличківська





1. В суботу раненько, в неділю пізненько
   Зозуля кувала в саду жалібненько.
   Кувала зозуля в саду жалібненько.

2. Ой то ж не зозуля — то рідная мати,
   Вона ж провожала синочка в солдати. (2)

3. — Іди ж, мій синочку, іди, не барися,
   На третій годочок додому вернися. (2)

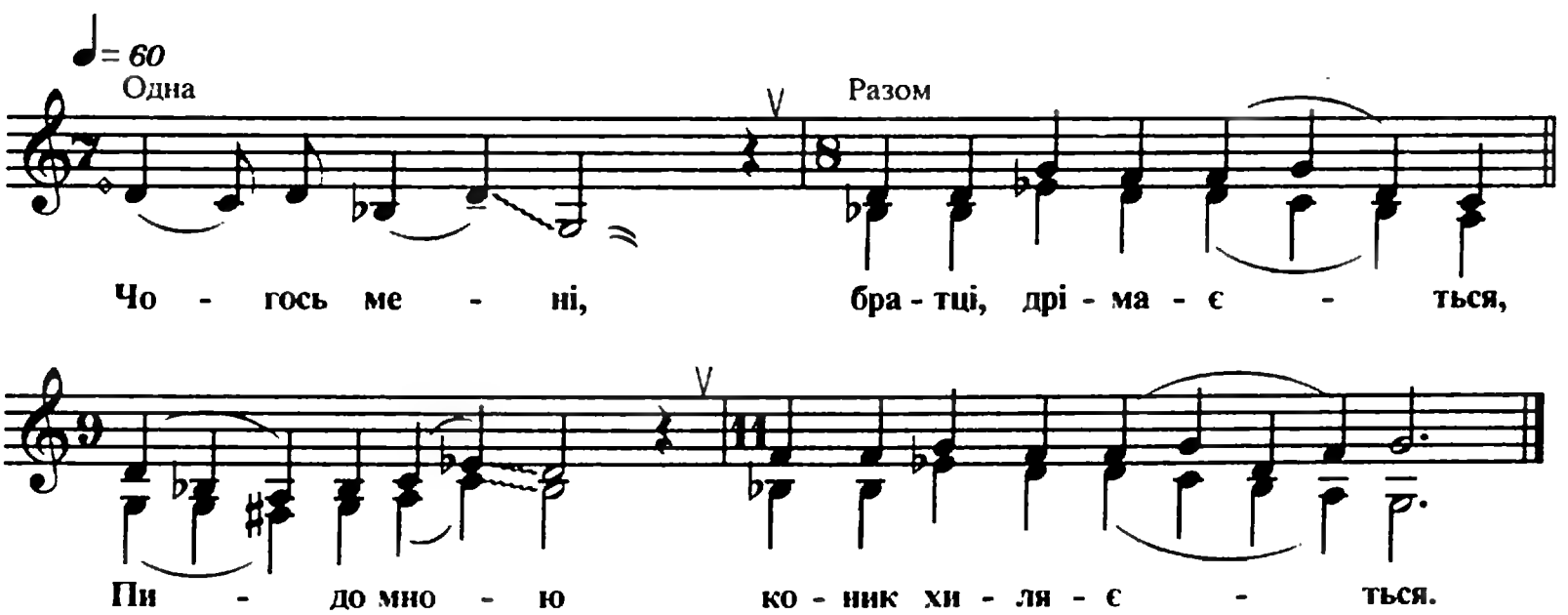
4. — Ой знала б ти, мамо, яке ж в мене горе,
   То ти би приплила у синіє море. (2)

5. І синіє море, і бистриє ріки.
   Ой мамо, ой мамо, пропав я навекі. (2)

Солдатські пісні

78. Чогось мені, братці, дрімається

Х. Жовті Копани



1. Чогось мені, братці, дрімається,
Пидо мною коник хиляється.

2. Пустю коня на яр, на долину,
А сам піду спати на часину.

3. Де взялася молода дівчина,
Та й вирвала в саду травичину.

4. Та й зірвала в саду травичину.
Та й мочила в нову криничину.

5. Та й мочила в нову криничину.
Та й вдарила козака в личико.

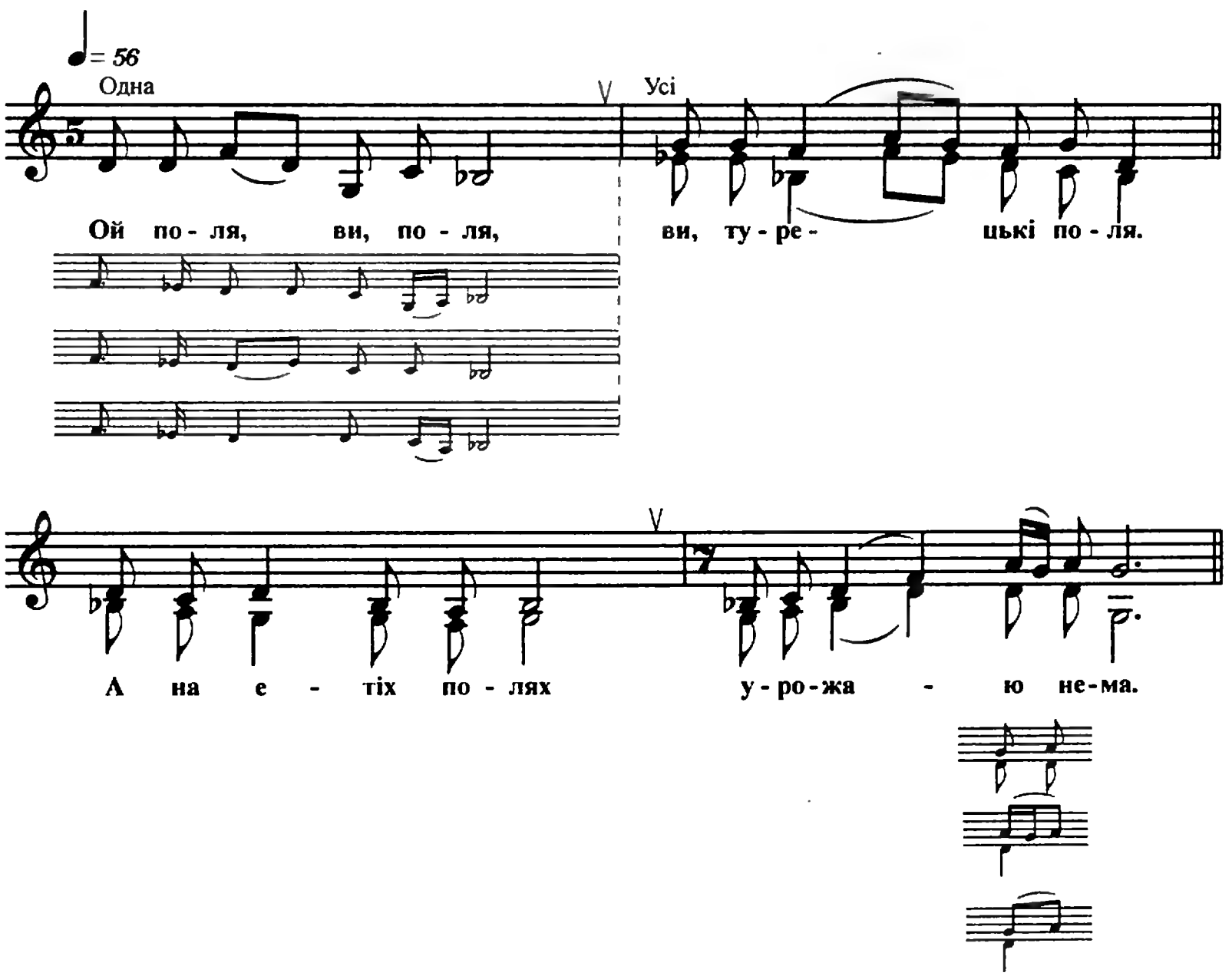
6. — Вставай, козак, годі тобі спати,
Наїхали удалі солдати.

7. Наїхали удалі солдати,
Вони хочуть тебе зарубати.

8. Вони хочуть тебе зарубати,
А коника із собою взяти.

79. Ой поля, ви, поля

С. Катеринівка



1. Ой поля, ви, поля, ви, турецькі поля.
А на етіх полях урожаю нема.

2. Тільки виросла одна кучерява верба,
А под етої вербой солдат вбитий лежав.

3. Он убит не совсєм — тяжко ранений був.
Голова у ніго вся порубленая.

4. Голова у ніго вся порубленая,
Біла грудь у нього вся посєченая.

5. На груді у ніго яркий хрест золотой,
А в ногах у ніго стояв конь вороной.

6. — Ох ти конь, ти, мой конь, ой товариш ти мой,
Ой біжиш ти, мой конь, на Кубань домой.

7. Та не сказивай, конь, що я вбитий лежу,
А скажи ж ти, мой конь, що женатий хожу.

8. Оженіла міня пуля бистрая,
А звінчала міня сабля острая.

9. А бояри ж були — всі снаряди були,
А нівєста була — мать сирая земля.

80. Прощай, станиця, прощай, Кавказ

С. Катеринівка

♩= 88
Одна
Усі
Про - щай, ста - ни - ця, про - щай, Ка - вказ,
Про - щай, ді - вчи - на, в по слє - дній раз.

1. Прощай, станиця, прощай, Кавказ,
Прощай, дівчина, в послєдній раз. (2)

2. Прощай, дівчина, я вже іду.
Благословила мать на війну. (2)

3. Благословила мать на війну.
Сам добре знаю — на смерть іду. (2)

4. Летіла пуля через гору
Та й вдарилася у грудь мою. (2)

5. Та й вдарилася у грудь мою,
Та й полилася кровь річкою. (2)

6. Та й полилася кровь річкою,
Та й розбудила матір мою. (2)

ПІСНІ ЗИМОВО-НОВОРІЧНОГО КАЛЕНДАРЯ

Колядки (коляди)

81. У нас на Кубані засвітилось сонце (А)

Ст. Дінська

♩= 100

Одна

У нас на Ку - ба - ні за - сві - ти - лось со - нце.

Разом

Ра - дуй - ся, ой ра - дуй - ся, зе - мле,

ро - ди - на,— Бо - жий син на - ро - ди - вся!

1. У нас на Кубані засвітилось сонце.
   Радуйся, ой радуйся, земле, родина, —
   Божий син народився!

2. Уставайте, люди, Новий год в вас буде.
   Радуйся...

3. Новий год стричайте, землю посипайте.
   Радуйся...

82. Добрий вечір, пане (Б)

Ст. Калниболоцька

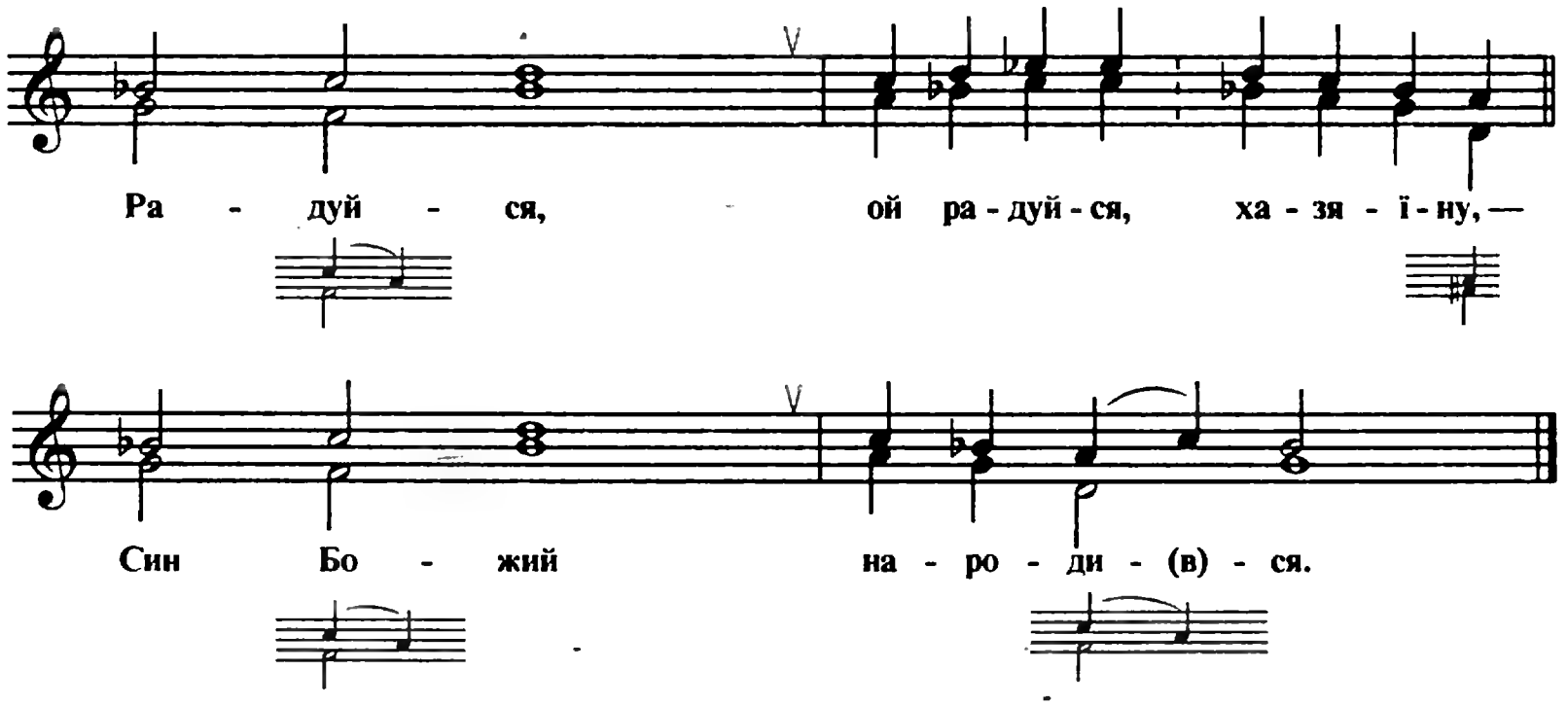
♩= 80

Одна

До- брий ве - чір, па - не,

Разом

па - не гос - по - жа - не.



1. Добрий вечір, пане, пане госпожане.
   Радуйся, ой радуйся, хазяїну, —
   Син Божий народився.

2. Застилайте столи скатертя шолкові.
   Радуйся...

3. Скатертя шолкові, кладіть паляниці.
   Радуйся...

4. Бо прийдуть до тебе три празника в гості.
   Радуйся...

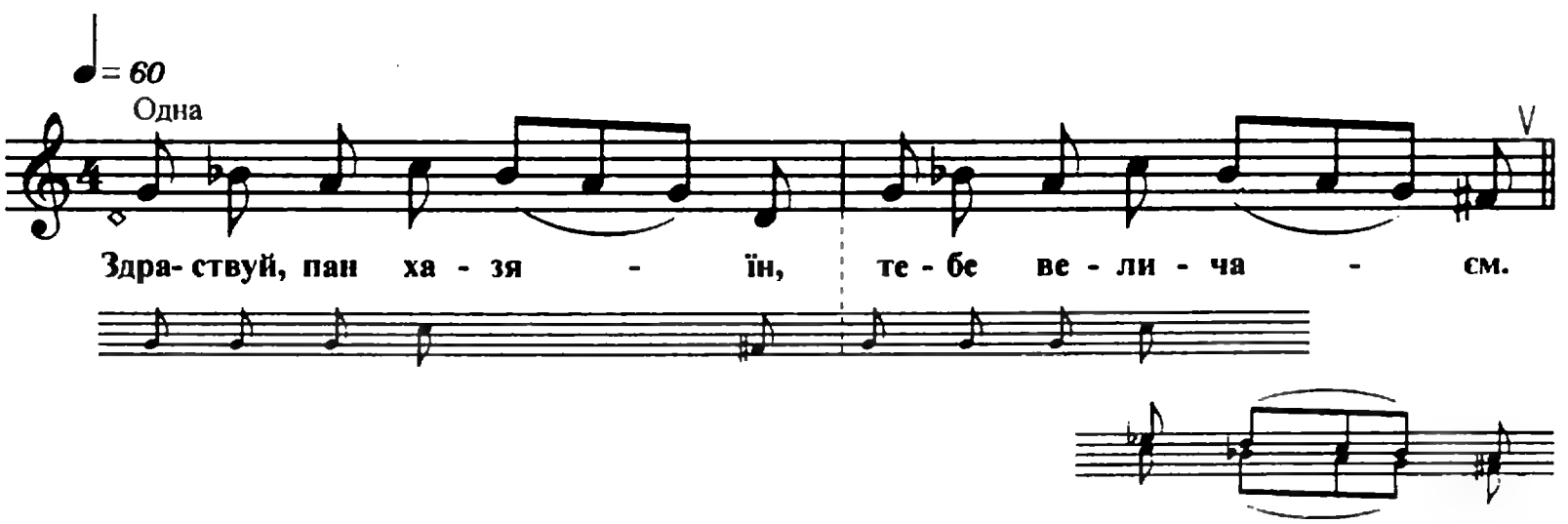
5. А первий же празник — свято Рожество.
   Радуйся...

6. А за цеє слово да будьте здорові.
   Радуйся...

   Добрий вечір!

83. Здраствуй, пан хазяїн (В)

Х. Жовті Копани



Разом

Ра - дуй - ся, ой ра - дуй - ся, зем - ле, —

Син Бо - жий на - ро - ди - вся.

1. Здраствуй, пан хазяїн, тебе величаєм.
   Радуйся, ой радуйся, земле, —
   Син Божий народився.
2. Замітайте двори, застилайте столи.
   Радуйся...
3. Буде тебе, пане, аж три гостя з неба.
   Радуйся...
4. А первий гость буде — святоє Рожество.
   Радуйся...
5. Святоє Рожество нам радість принесло.
   Радуйся...
6. А другий гость буде — святоє Василля.
   Радуйся...
7. А третій гость буде — то ж Іван Хреститель.
   Радуйся...

84. Добрий тобі вечір (Г)

Ст. Батуринська

♩= 60

Одна

До- брий то - бі ве - чір, па - не ха - зя - ї - не!

2.3.

4.

5.

6.

Разом

Ра - дуй - ся, ой ра - дуй - ся, зе - мле, —

3.4.

5.6.

Син Бо - жий на - ро - ди - вся.

2.3.

1. Добрий тобі вечір, пане хазяїне!
   Радуйся, ой радуйся, земле, —
   Син Божий народився.

2. Замітайте двори, застилайте столи.
   Радуйся...

3. Та буде до тебе три празника разом.
   Радуйся...

4. А первий же празник — Рожество Христове.
   Радуйся...

5. А второй же празник — та буде Новий год.
   Радуйся...

6. А третій же празник — Івана Крестителя.
   Радуйся...

Добрий вечір, щедрий вечір!

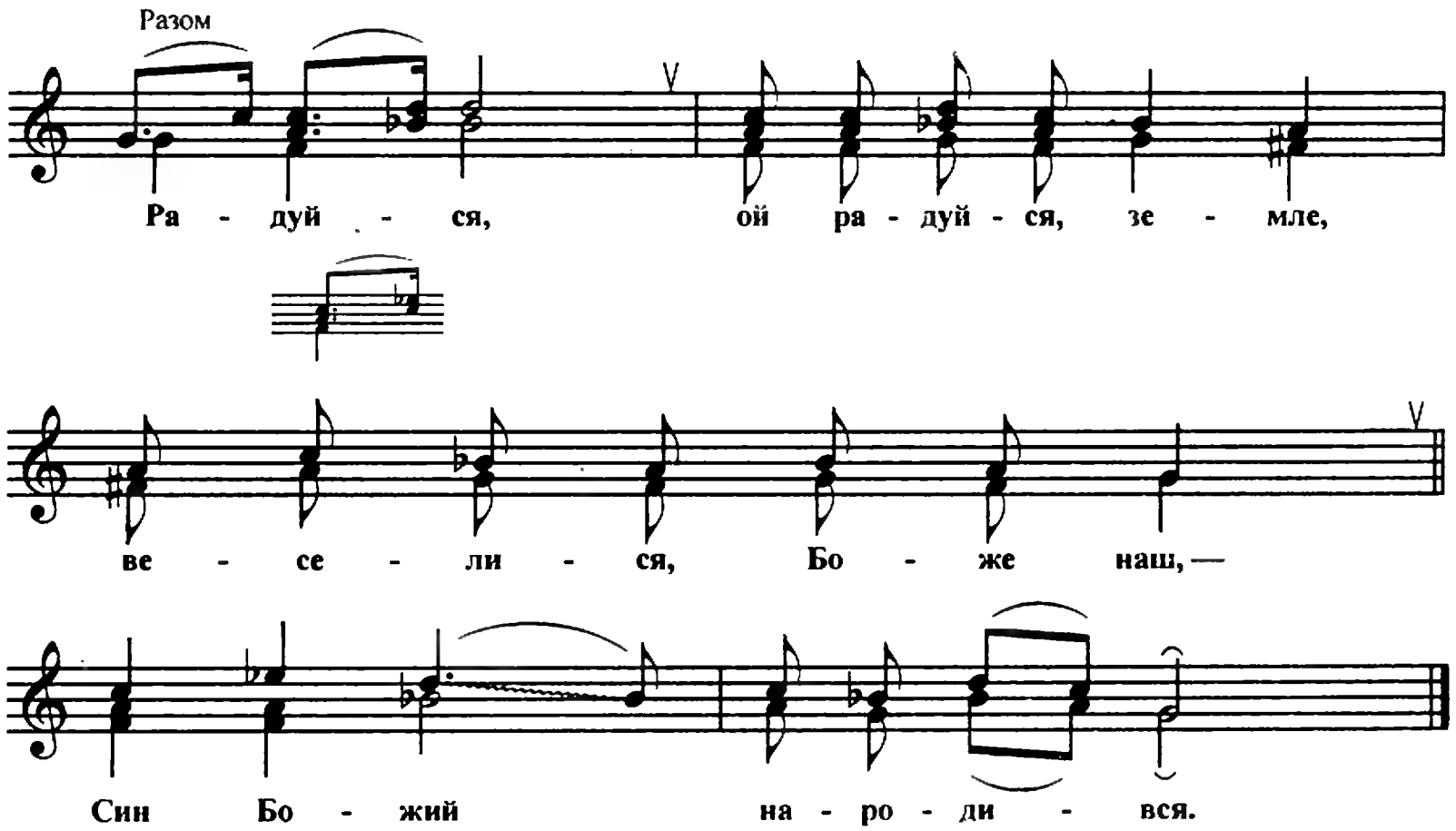
85. Ой ти, дядько-пане (Д)

Ст. Старомишастівська

♩= 60

Одна

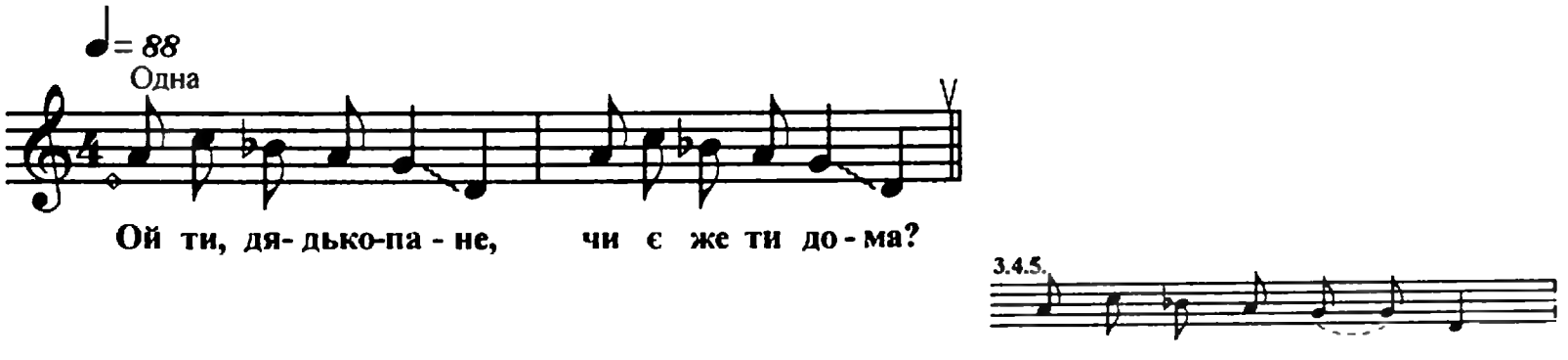
Ой ти, дя- дько - па - не, чи є же ти до - ма?

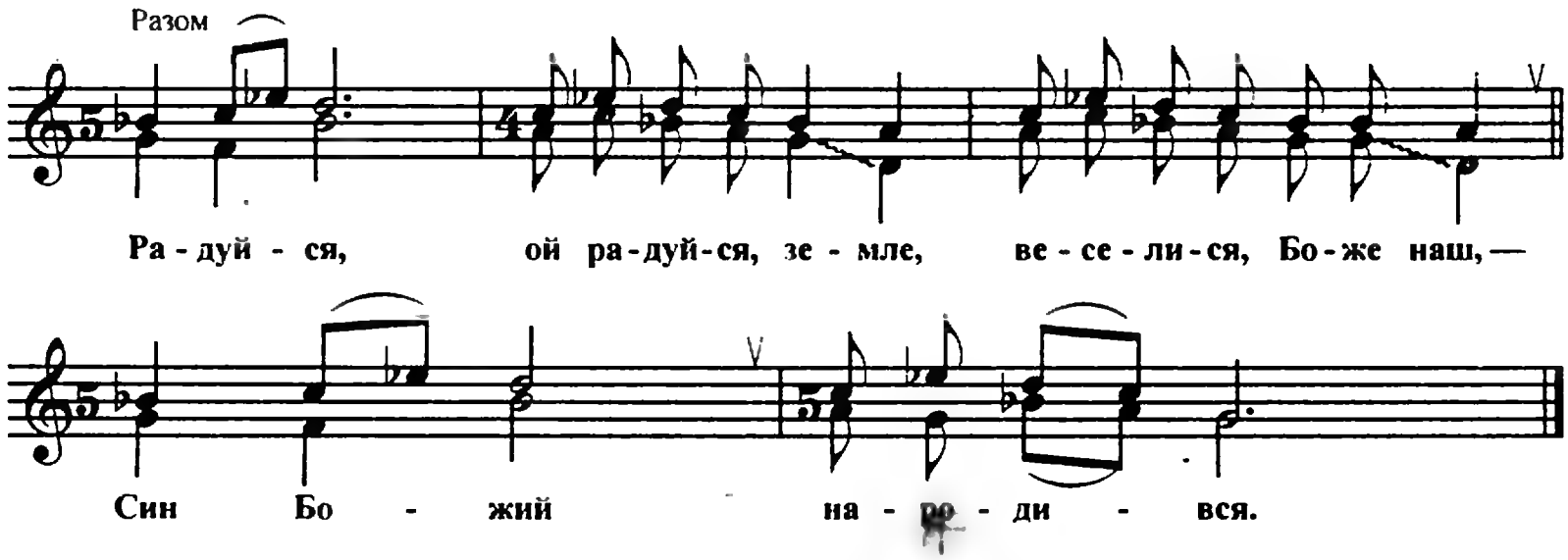


1. Ой ти, дядько-пане, чи є же ти дома?
   Радуйся, ой радуйся, земле, веселися, Боже наш, —
   Син Божий народився.
2. Застіляйте столи, замітайте двори.
   Радуйся...
3. Ой будуть і до вас три гостинька зряду.
   Радуйся...
4. А первий гоститиль — то святоє Рожество.
   Радуйся...
5. А вторий гоститиль — то святий Василько.
   Радуйся...
6. А третій гоститиль — то Іван Хреститель.
   Радуйся...

86. Ой ти, дадько-пане (Е)

Ст. Медведівська





1. Ой ти, дадько-пане, чи є же ти дома?
   Радуйся, ой радуйся, земле, веселися, Боже наш, —
   Син Божий народився.

2. Ще до сходу сонця приїжало три царя.
   Радуйся...

3. Шо первий гостенько — то святоє Рожество, нам радостей принесло.
   Радуйся...

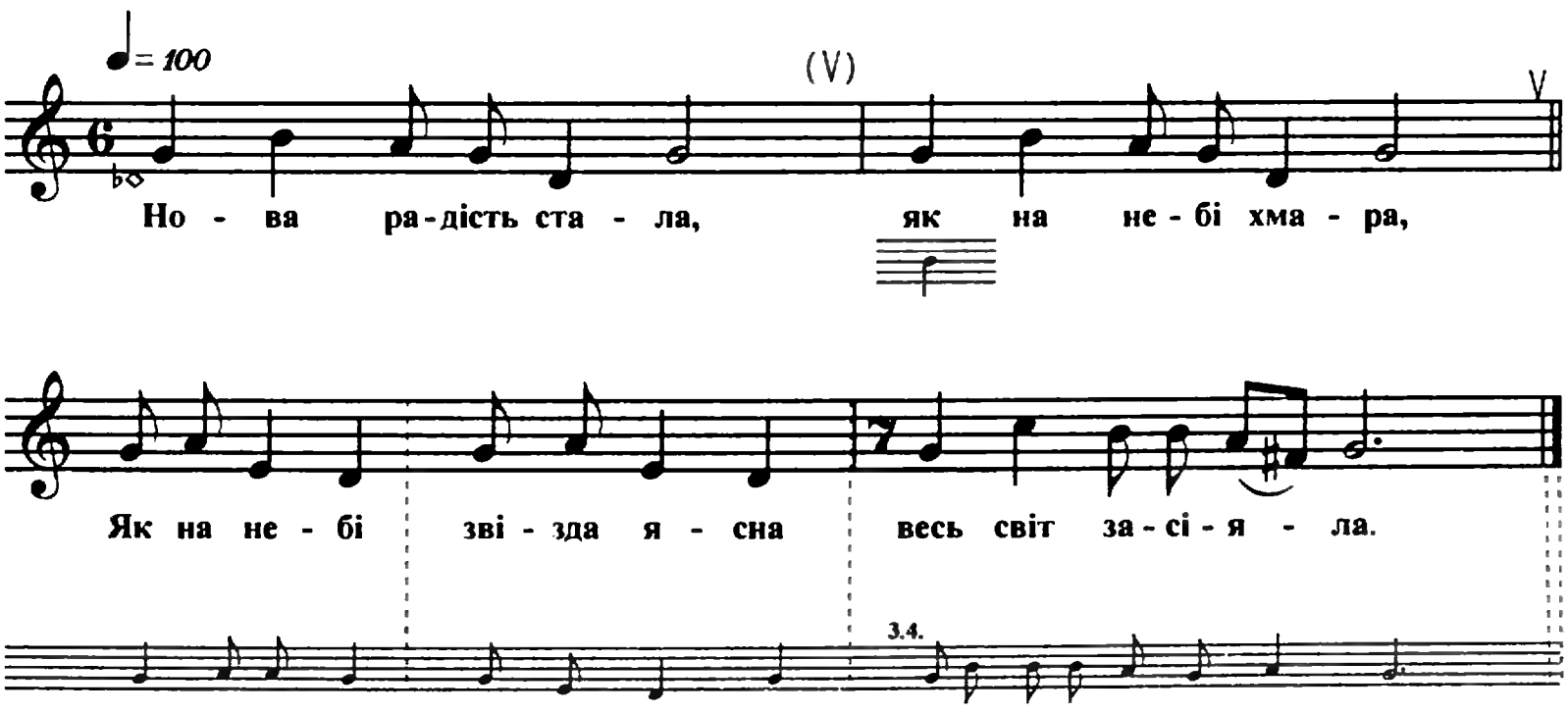
4. А вторий гостенько — то святий Василько, хліба нам насіє.
   Радуйся...

5. А третій гостенько — то Іван Хреститель, воду перехресте.
   Радуйся...

Здрастуйте, з празником!

87. Нова радість стала (А)

Ст. Вищестебліївська



1. Нова радість стала, як на небі хмара,
Як на небі звізда ясна весь світ засіяла.

2. Де Христос родився, там ангол явився,
Там человєк перед Богом ризою повився.

3. Пастушок з ягнятком прид Божим дитятком
На колєні упадає — Христа-Бога сохваляє.

4. Ой Боже, мій царю, нібесний сохвалю!
Пошлі лєто щасливоє цьому дому, государю.

5. Штоби хлєб родився, штоби скот плодився,
Штоби етот пан-хазяїн вовєк не журився.

88. Як на небі хмара (Б)

Ст. Березанська

♩ = 72
Одна

Як на не - бі хма - ра та й на ра - дість ста - ла —

Разом

Над вер - те - пом зві - зда я - сна ве(сь) світ о - сі - я - ла.

1. Як на небі хмара та й на радість стала —
Над вертепом звізда ясна весь світ осіяла. (2)

2. Де Христос родився — Дєвой оплатився,
Як чоловік перед Богом, перед миром явився. (2)

3. Пастушка з ягнятком перед тим дитятком
На колінцо припадали, Господа прославляли. (2)

4. — Ой Боже, наш царю, небесний сохвалю,
Пошли літо щасливоє всякому християну. (2)

89. В вишині небесній

Ст. Переяславська

♩= 84 Одна Разом

В ви - ши-ні ні - бе - сній мно - го звьозд го - рить,

Но од - на всіх я - рче ра - до - сно бле - стить.

1. В вишині небесній много звьозд горить,
   Но одна всіх ярче радосно блестить. (2)

2. То звізда младенця і Царя царей.
   В яслі він положить з матер'ю своєй. (2)

3. І волхви з востока за звіздою йдуть
   І дари з любов'ю Господу несуть. (2)

4. Поспішитє, браття, хліб і сіль подать,
   Поспішитє к сонцю — Господа принять. (2)

5. Он руками бєлими хліб і сіль возьме
   І благословення нам за то пошле. (2)

90. Ой на річці на Йордані (А)

Ст. Пластунівська

♩= 88 Одна Разом

Ой на рі - чці на Йо - рда - ні,

2-4.

3. Ой де ж не взя - ли - ся

4. А ті ж не - бе - са

Там Пре - чи - ста ри - зи пра - ла.

3. взя - ли

2. Су - са ко - ли - ха - ла

4. у - сім

4. по - кло - ни - ли - ся.

1. Ой на річці на Йордані
Там Пречиста ризи прала.

2. Там Пречиста ризи прала,
На ялики Суса колихала.

3. Ой де ж не взялися три ангола,
Взяли Ісуса на небеса.

4. А ті ж небеса розтворилися,
Усім святим поклонилися.

91. Ой дивноє нарожденоє (Б)

Ст. Старокорсунська

♩= 64

Ой ди - вно - є на - ро - жде - но - є

2-5.

Бо - жо - го Си - на, Бо - жо - го Си - на.

3. вта - ї - ти

4. прид не - ю

6. Во - зьми на ру - ки ди - тя ти при нас.

1. Ой дивноє нарожденоє
   Божого Сина, Божого Сина

2. Спородила та діва Марія
   Ісуса Христа, Ісуса Христа.

3. Спородила та й не утаїла.
   Хотіла втаїти, воздушком прикрить.

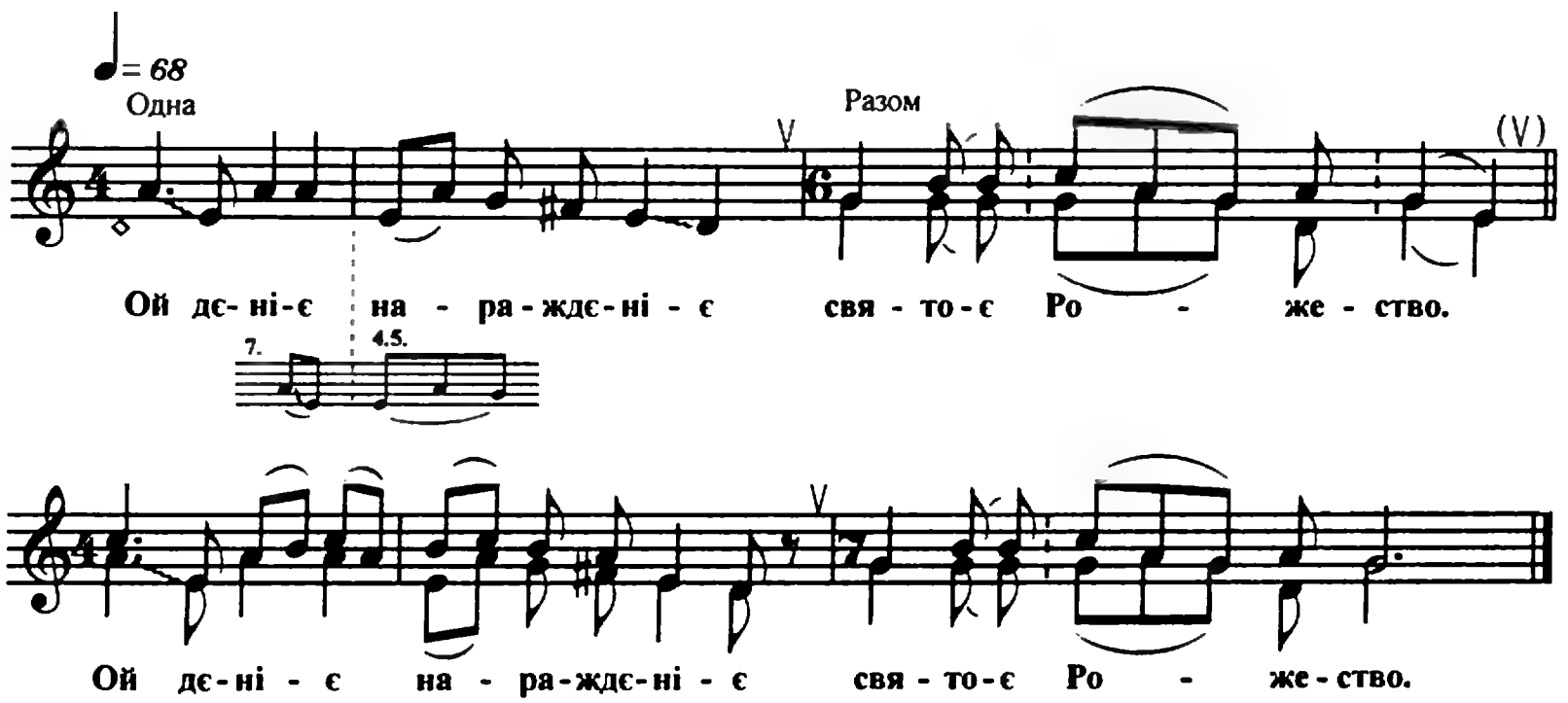
4. Де взялися два й анголи
   Та впали прид нею, та впали прид нею.

5. — Ой не бойся, та діва Марія, —
   Це ангольський глас, це ангольський глас.

6. Возьми на руки дитя ти при нас.

92. Ой дєніє нараждєніє (В)

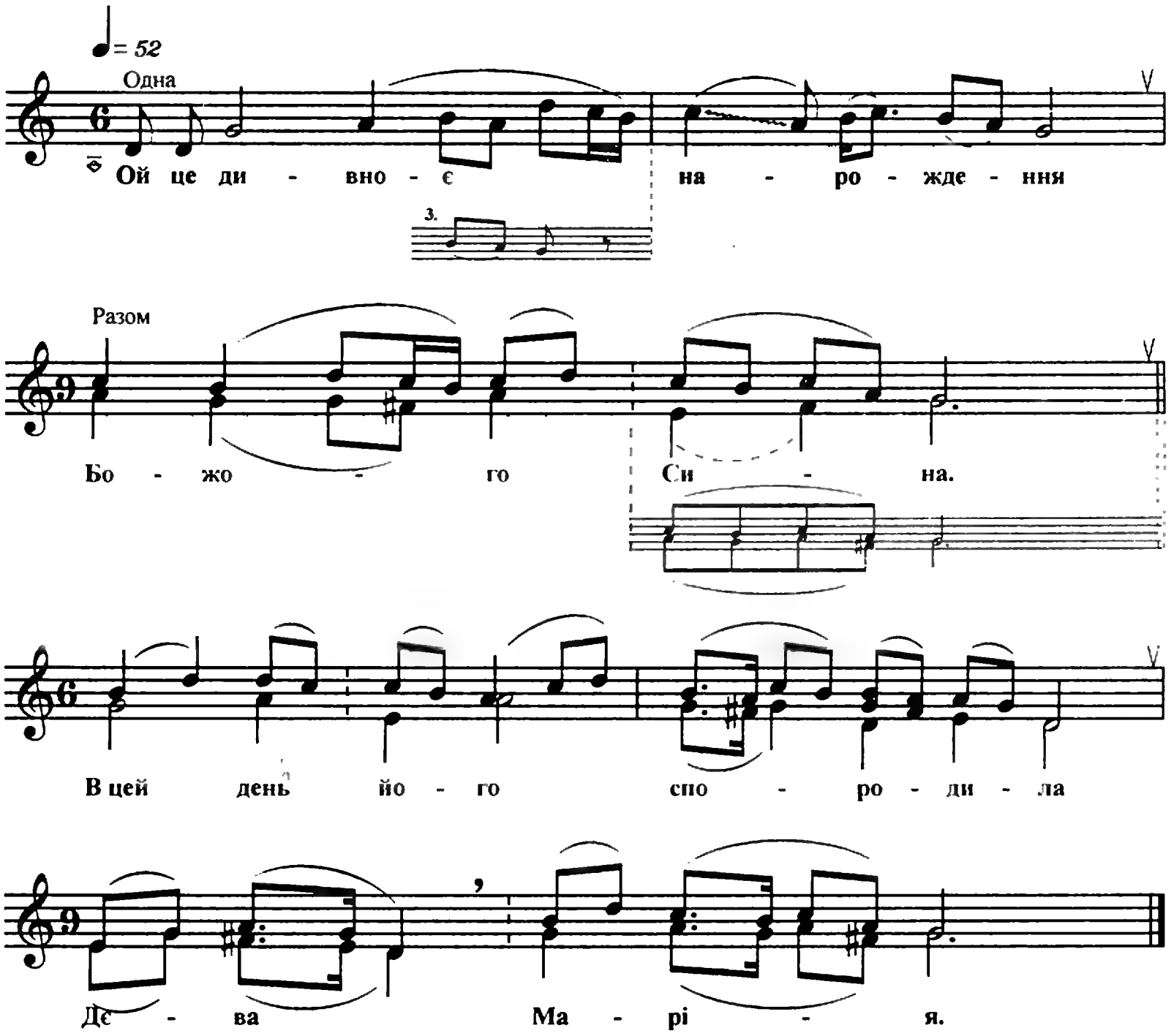
Ст. Воронезька



1. Ой дєніє нараждєніє святоє Рожество. (2)
2. Спородила Дєва Марія Ісуса Христа. (2)
3. Тьомнай ночкє при звіздочкє спатаньки клала. (2)
4. Прилітєла два ангєла, палі пєрєд нєй. (2)
5. Закричала Дєва Марія нє своїм голоском. (2)
6. — Бог з табою, Дєва Марія, твой ангєльский глас. (2)
7. Вазьмі сваво Сина раждєнова на ручкі при нас. (2)

93. Ой це дивноє нарождення (Г)

Ст. Старонижчестебліївська



1. Ой це дивноє нарождення Божого Сина.
   В цей день його спородила Дєва Марія.

2. Та й в цей день його спородила, ясного сповила,
   А сповивши мале дитя, під хрест віднесла.

3. Та й де узялися три янголи, степом летючи,
   Темной ночі, ясной зорі, хреста глядючи.

4. Ой острахнулась Дєва Марія цих трьох янголів.
   А вони їй проспівали: «Ой не бійсь ти нас.

5. Ой не бійсь ти нас, Дєва Марія, — це янгольський глас.
   Приймай дитя нарождене на руки при нас».

94. Ой денноє рожденоє (Д)

Ст. Медведівська

♩= 80

Ой де - нно - є ро - жде - но - є Бо - жа - я си - ла.

Спо - ро - ди - ла Ді - ва Ма - рі - я Бо - жо - го Си - на.

1. Ой денноє рожденоє Божая сила.
   Спородила Діва Марія Божого Сина.

2. Спородивши, Діва Марія лягла спочивать.
   Де не взялось три ангола, з небес слетючи.

3. І стряхнулась Діва Марія — ще й анольський глас.
   — Не бійсь, не бійсь, Діва Марія, це й ангольський глас.

4. Прийми, прийми, Діва Марія, дитя на руки при нас.
   Прийми дитя новорожденне на руки при нас.

95. Ой дивноє нарождення Божого Сина (Е)

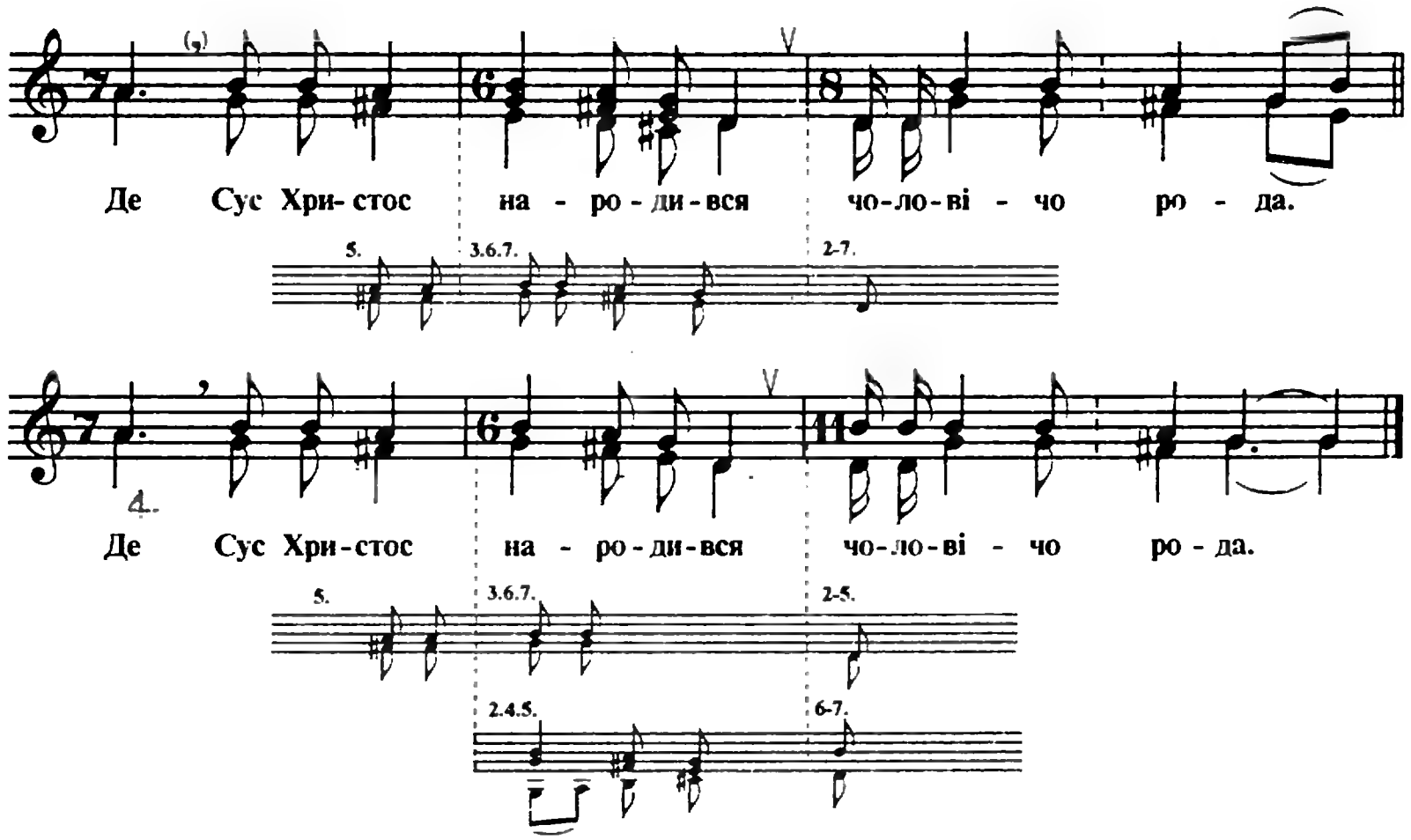
Ст. Кисляківська

♪= 120

Одна

Разом

Ой ди - вно - є на - ро - жде - ння Бо - жо - го Си - на,



1. Ой дивноє нарождення Божого Сина,
   Де Сус Христос народився чоловічо рода. (2)

2. У вертепі спородила, муки принесла,
   До Господа на небеса звістку подала. (2)

3. Ізвістила трьом анголам, з небес летючи.
   Устрахнулась Діва Марія, Христа глядючи. (2)

4. — Господь з тобой, Діва Марія, — цей ангольський глас —
   Приймай дитя рожденоє на руки при нас. (2)

5. Нехай Михайла Гавріїла реки прорекли,
   Що к Рожеству Христовому сніги залягли.
   Що к святому Воскресенню сади зацвіли.

6. Ой радуйтесь, старі люди, ще й малі діти,
   Що зацвіло райськоє древо, біліють цвіти. (2)

7. А ми ж тебе, хазяїну, не понижаєм.
   З Сусом Христом, з святим Рожеством та й поздравляєм. (2)

96. Мати Божа, Мати Божа (Ж)

Ст. Калниболоцька

♩= 60

Одна — Разом

1.Ма - ти Бо - жа, Ма - ти Бо - жа, са-ма є - ди - на.

Одна — Разом

(2-10) Са - ма є - ди - на. Во - на со - бі

Су - са Хри - ста іс - по - ро - ди - ла.

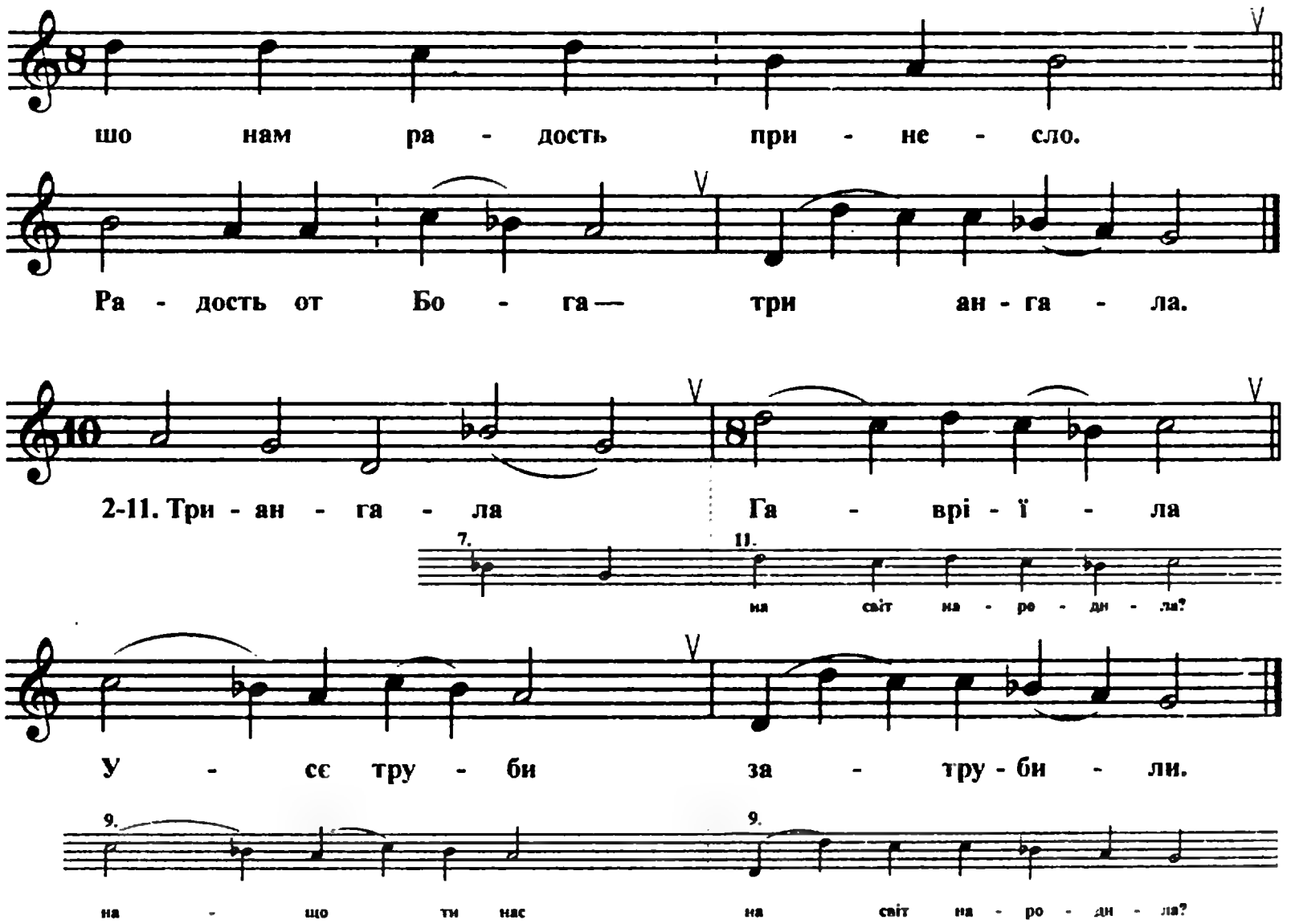
1. Мати Божа, Мати Божа, сама єдина.
2. Сама єдина. Вона собі Суса Христа іспородила.
3. Іспородила, породила Суса Христа, іспугалася.
4. Іспугалася, випорила, випетрила, заховалася.
5. Заховалася мати Божа. Мати Божа, не пугайся нас.
6. Не пугайся нас, бери дитя рожденоє на руки при нас.
7. На руки при нас. Освятили, ухрестили, на руки звили.
8. На руки звили. А святому да Рожеству сади зацвіли.
9. Сади зацвіли, самі сади, цвіли сади ще й зеленіли.
10. Ще й зеленіли. Радувались всі люди ще й малі діти.
    Добрий вечір!

97. Ой святоє Рожество (А)

Ст. Старощербинівська

♩= 68

1. Ой свя - то - є Ро - же - ство,



1. Ой святоє Рожество, шо нам радость принесло,
   Радость от Бога — три ангала.

2. Три ангала Гавріїла
   Усє труби затрубили.

3. Усє труби затрубили.
   Мертвих з гроба побудили.

4. — Уставайте, мертві, з гроба
   Та й підемо ми до Бога.

5. Бог нас будіт сам судити
   Ще й на риску становити.

6. Праведники — в праву руку,
   А грешники — в ліву руку.

7. Праведники йдуть — радуються,
   А грешники — воздихають.

8. А грешники — воздихають.
   А за неньку вспоминають.

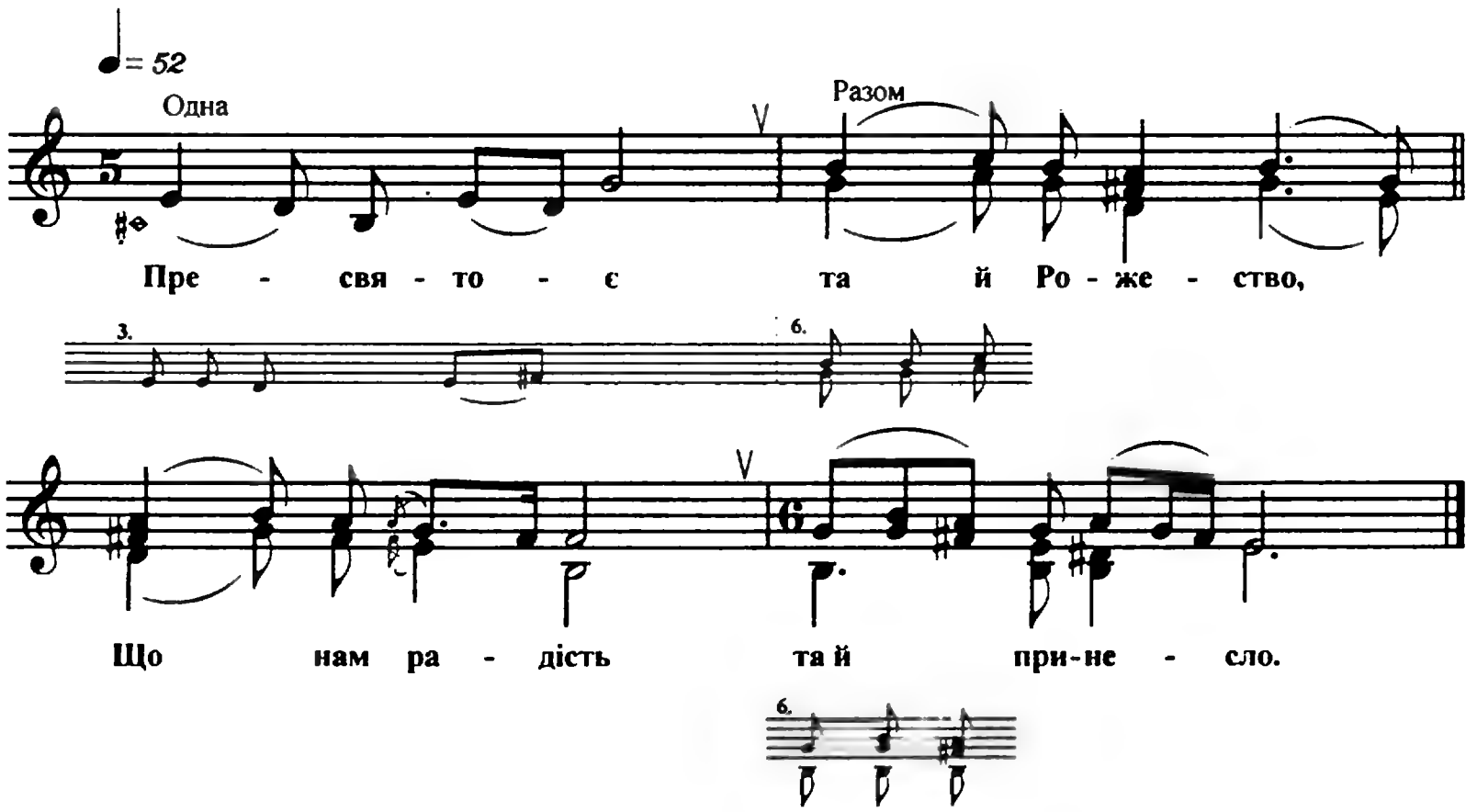
9. Ой мать наша, мать родная,
   Нащо ти нас на світ народила?

10. Лучше взяла прикопала.
Менше б душа гріха знала.

11. А то взяла на свєт народила.
Душа гріха наробила.

98. Пресвятоє та й Рожество (Б)

Ст. Іркліївська



1. Пресвятоє та й Рожество,
Що нам радість та й принесло.

2. Архангели Гавріїли
В золотиє затрубили.

3. В золотиє труби затрубили,
Мертвих з гроба побудили.

4. — Уставайте, мертві, з гроба
Та й підемо ми до Бога.

5. Як нас буде Бог судити,
Ще й на різну становити.

6. Праведників — по правую руку,
А грешників — на вічную муку.

7. Праведники радуються,
А грешники воздихають.

8. А грешники воздихають,
Отця й неньку споминають.

Здрастуйте, з празником!

99. Шо й святоє та й Рожество (В)

Ст. Ахтанизівська

♩= 80
Одна
Разом
Шо й свя- то - є та й Ро - же - ство.
Шо й свя - то - є та й Ро - же - ство,
Шо нам ра - дость та й при-нес(ло).

1. Шо й святоє та й Рожество (2)
Шо нам радость та й принес(ло).

2. Шо й принесло нам от Бога, (2)
Шо мир Божий погиба(є).

3. Йдуть праведні — радуються, (2)
А грешниє воздиха(ють).

4. А грешниє воздихають, (2)
Отця, неньку спомина(ють).

5. — Ой мать наша, мать родима, (2)
Нащо ж ти нас спороди(ла)?

6. Лучше було — прикопала, (2)
Менше душа гріха зна(ла).

Добрий вечір!

100. Ой святоє та Рожество (Г)

Ст. Полтавська

♩ = 80

Одна

Ой свя- то - є та Ро - же - ство,

Разом

Ой свя - то - є та Ро - же - ство же,

Шо нам ра - дість та й при - нес(ло).

1. Ой святоє та Рожество,
Ой святоє та Рожество же,
Шо нам радість та принес(ло).

2. Воно несло нам от Бога,
Воно несло нам от Бога же,
Шо мір Божий помірає.

3. Шо мір Божий помірає,
Шо мір Божий помірає же,
В Назарити посилає.

4. В Назарити Гавріїли,
В Назарити Гавріїли же,
Шо всі труби затрубили.

5. Усі труби затрубили,
Усі труби затрубили же,
Мертвих з гроба побуди(ли).

6. — Уставайте, мертві, з гроба,
Уставайте, мертві, з гроба же,
Та й підемо ми до Бо(га).

7. Та й буде нас Бог судити,
Та й буде нас Бог судити же,
Душі грешні уменьша(ти).

8. Йдуть праведні в праву руку,
Йдуть праведні в праву руку,
А грішнії в ліву ру(ку).

9. Йдуть праведні — радуються,
Йдуть праведні — радуються,
А грешнії воздиха(ють).

10. — Ой мать наша, ти радіма,
Ой, мать наша, ти радіма же,
Нашо ж ти нас спороди(ла)?

11. Лучше було — прикопала,
Лучше було — прикопала же,
Менше душа гріха б знала.

101. Ой присвяте ти, Рожество (Д)

Ст. Челбаська

♩ = 56

Одна

Ой при- свя - те ти, Ро - же - ство.

Разом

Ой при - свя - те ти, Ро - же - ство,

Шо нам ра - до(сть) при - не - сло.

1. Ой присвяте ти, Рожество, (2)
   Шо нам радо(сть) принесло.

2. Архангели Гавриїли (2)
   В усі труби затруби(ли).

3. В усі труби затрубили,
   В усі труби затрубили ж,
   Мерців із гроба побуди(ли).

4. — Ой устаньте, мертві, з гроба,
   Ой устаньте, мертві, з гроба ж,
   Та підемо ми додо(ма).

5. Шо у нас буде Бог судити,
   Шо у нас буде Бог судити ж,
   У два ряда станови(ти).

6. Шо праведні — в праву руку, (2)
   А грешники — в лєву ру(ку).

7. Шо праведні — йдуть співають, (2)
   А грешники воздиха(ють).

102. Вийде, Боже, вийде, Творе (Е)

Ст. Батуринська

♩= 80

Ви - йде, Бо - же, ви - йде, Тво - ре,

2,10. 2,3,5,6,10

3,4. 10.

5. А нас Бо - же

6. Пра - ве - дні ду - ші

7. У пра - ве - дних ду - шів

8. О - це же той день,

9. Лу - чше б во - на

Шо мир Бо - жий по - ми - ра - є.

6,9. 9,10.

7. А в грешних ду - шів.

1. Вийде, Боже, вийде, творе
Шо мир Божий помирає.

2. Гавриїли, Михаїли
Усі труби затрубили.

3. Усі труби затрубили,
Мертвих з гроба побудили.

4. — Уставайте, мертві, з гроба
Та й підемо ми до Бога.

5. А нас Боже судить буде,
У два ряди ставить буде.

6. Праведні душі ідуть вправо,
А грешні душі ідуть влєво.

7. У праведних душів свєчі горять,
А в грешних душів котли кип'ять.

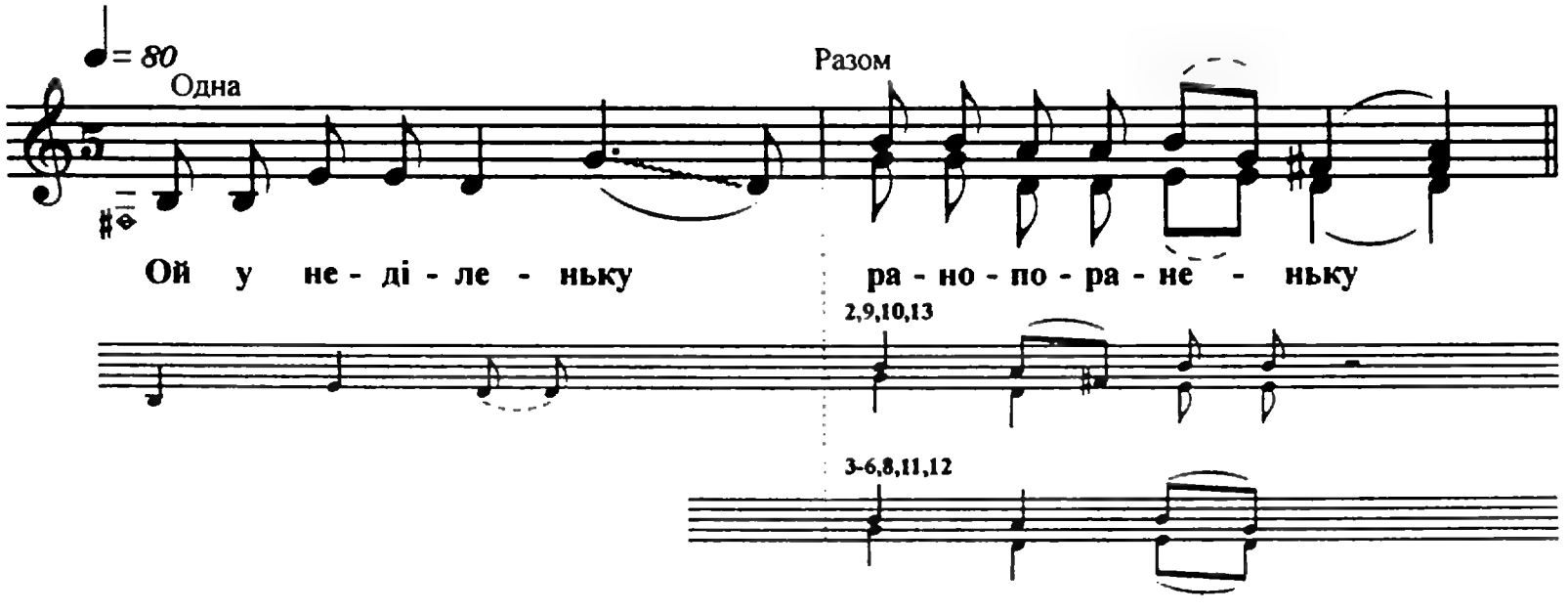
8. Оце же той день, що година,
Що мене ненько спородила.

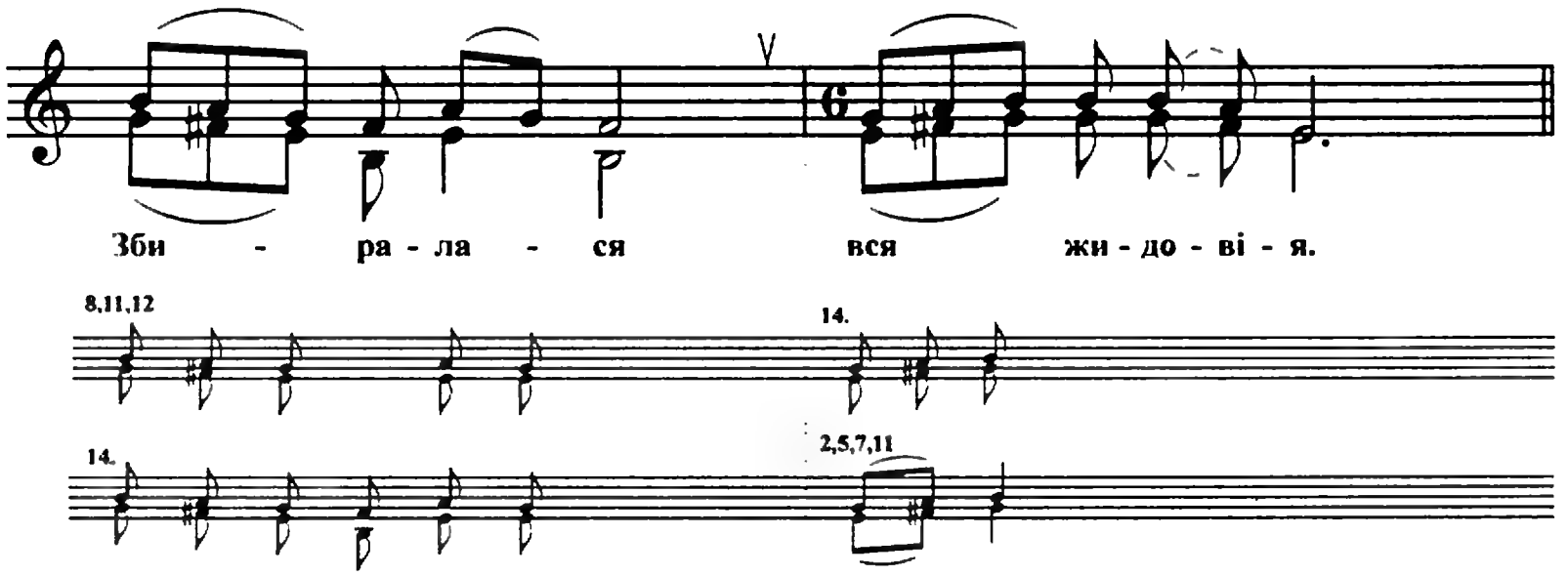
9. Лучше б вона прикопала,
Шоби моя душа менше б гріха знала.

10. Праведні душі псальми співають,
А грешні душі плачуть і ридають.

103. Ой у неділеньку рано-пораненьку (А)

Ст. Калниболоцька



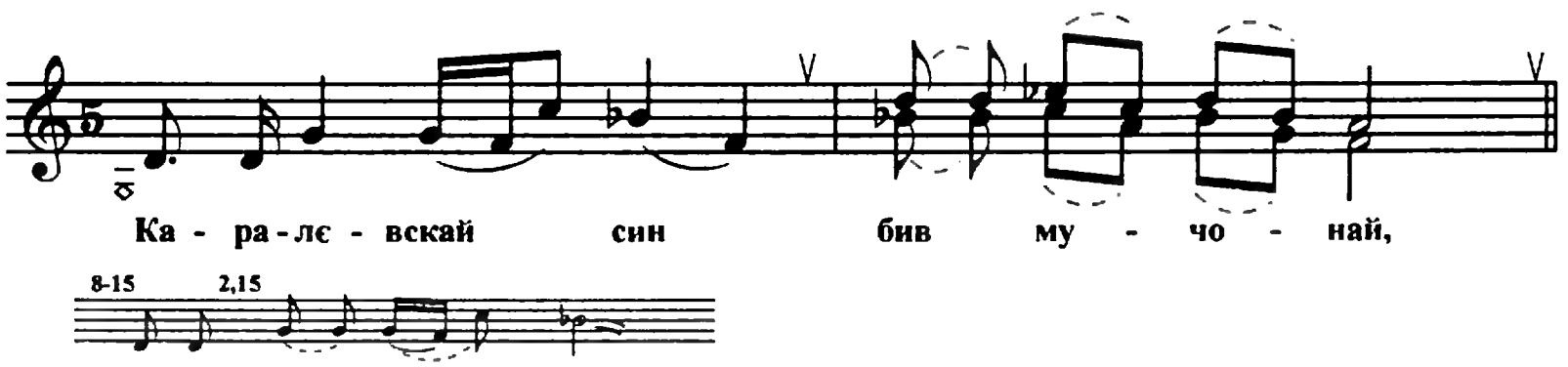


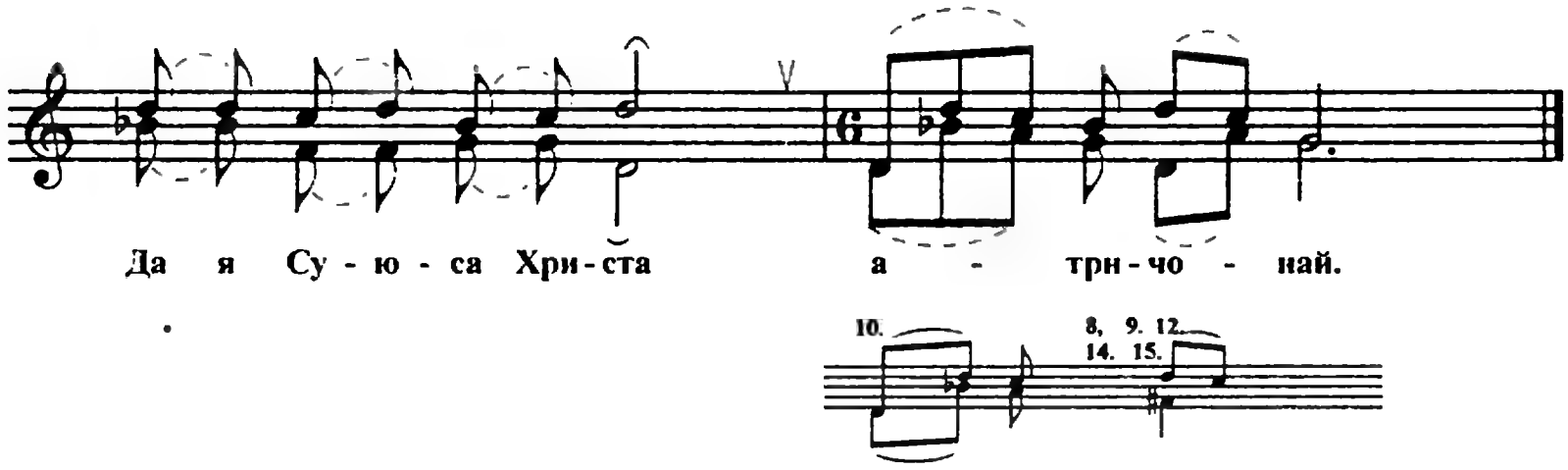
1. Ой у неділеньку рано-пораненьку
   Збиралася вся жидовія.
2. Збиралася вся жидовія,
   Вся жидовія невірная.
3. Як Суса Христа уловити,
   Уловити, умертвити.
4. Уловити, умертвити.
   У гроб його положити.
5. А із гроба виніймали,
   На крин-древо розпинали.
6. На крин-древо розпинали.
   Ручки-ножки гвоздям прибивали.
7. Ручки-ножки гвоздям прибивали.
   Анголи з неба прилітали.
8. Анголи з неба прилітали,
   Золотиї чаші пидстановляли.
9. Золотиї чаші пидстановляли,
   Крови до землі не допускали.
10. Коло пристолу мати Христова,
    Плаче, ридає — син помірає.
11. — Не плач, мамо, не журися,
    Я же не навіки поміраю.
12. Я же не навіки поміраю.
    За всіх християн же страх принімаю.
13. А ви, християни, покоряйтися,
    Сусу Христу поклоняйтися.
14. Сусу Христу ще й святому Рожеству.
    А святоє Рожество людям радість принесло.

    Добрий вечір!

104. Каралєвскай син (Б)

Ст. Воронезька





1. Каралєвскай син бив мучонай,
   Да я Суюса Христа атричонай.

2. Да я Суюса Христа атричонай.
   Да й сабіралась вся жидовія.

3. Да й сабіралась вся жидовія.
   Да й хатєлі Христа умєртвітє.

4. Да й хатєлі Христа умєртвітє.
   Да й улайовілє, умєртвілі.

5. Да й улайовілє, умєртвілі,
   Да й на кресті його распіналі.

6. Да й на кресті його распіналі.
   Да й ручки і ножки гвоздьом прибівалі.

7. Да й ручки і ножки гвоздьом прибівалі.
   Ой залаятой вінєц ісималі.

8. Ой залатой вінєц ісималі,
   А тірновай вінєц надівалі.

9. Ой тірновай вінєц надівалі,
   Ой как пой отєм Христом Божа мать стояла.

10. Ой как пой отєм Христом Божа мать стояла,
    Божья мать стояла, чашу дєржала.

11. Божья мать стояла, чашу дєржала,
    Чашу дєржала, крови сабірала.

12. Чашу діржала, крови сабірала,
    Крови сабірала, плакала-ридала.

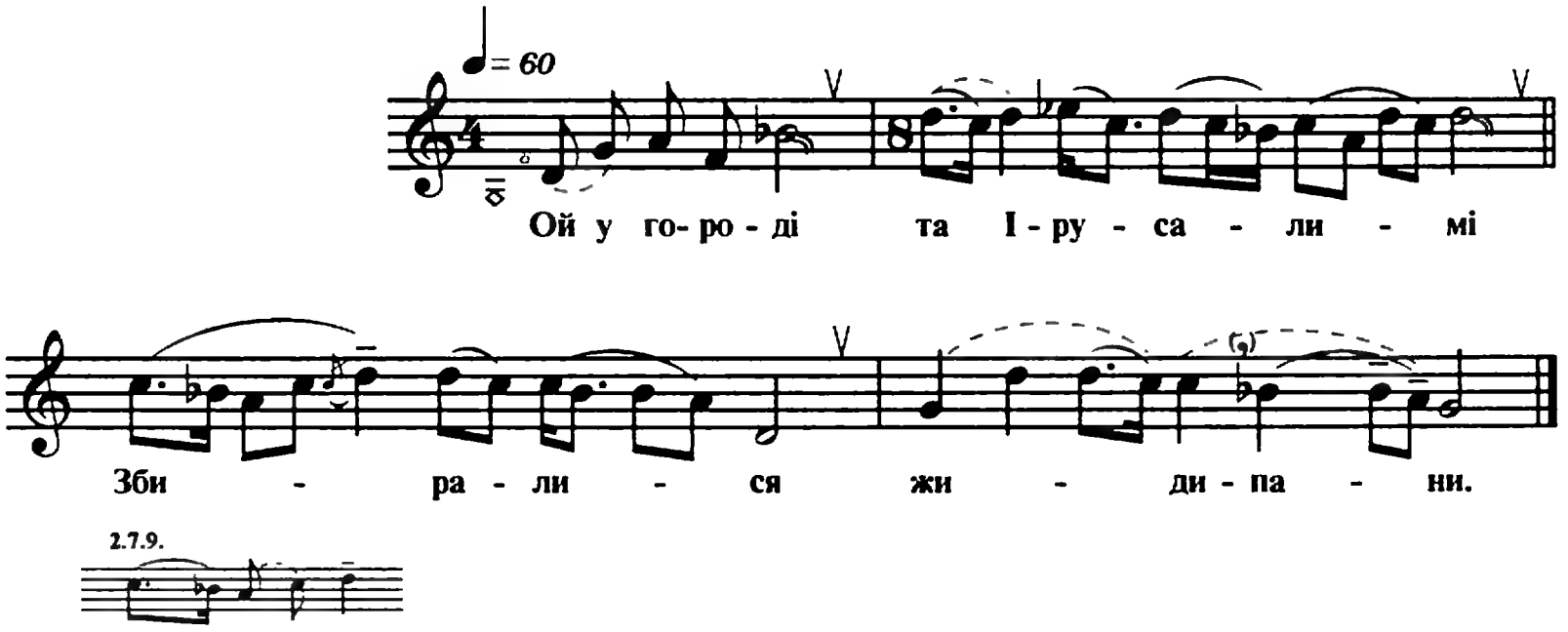
13. Крови сабірала, плакала-ридала.
    — Ой ти, син, ти мой син, ти возлюблєной.

14. Ой ти, син, ти мой син, ти возлюблєной,
    За кого же ти, мой син, муки принімаєш?

15. За кого же ти, мой син, муки принімаєш?
    — Принімаю я за всєх христіянов.

105. Ой у городі та Ірусалимі (В)

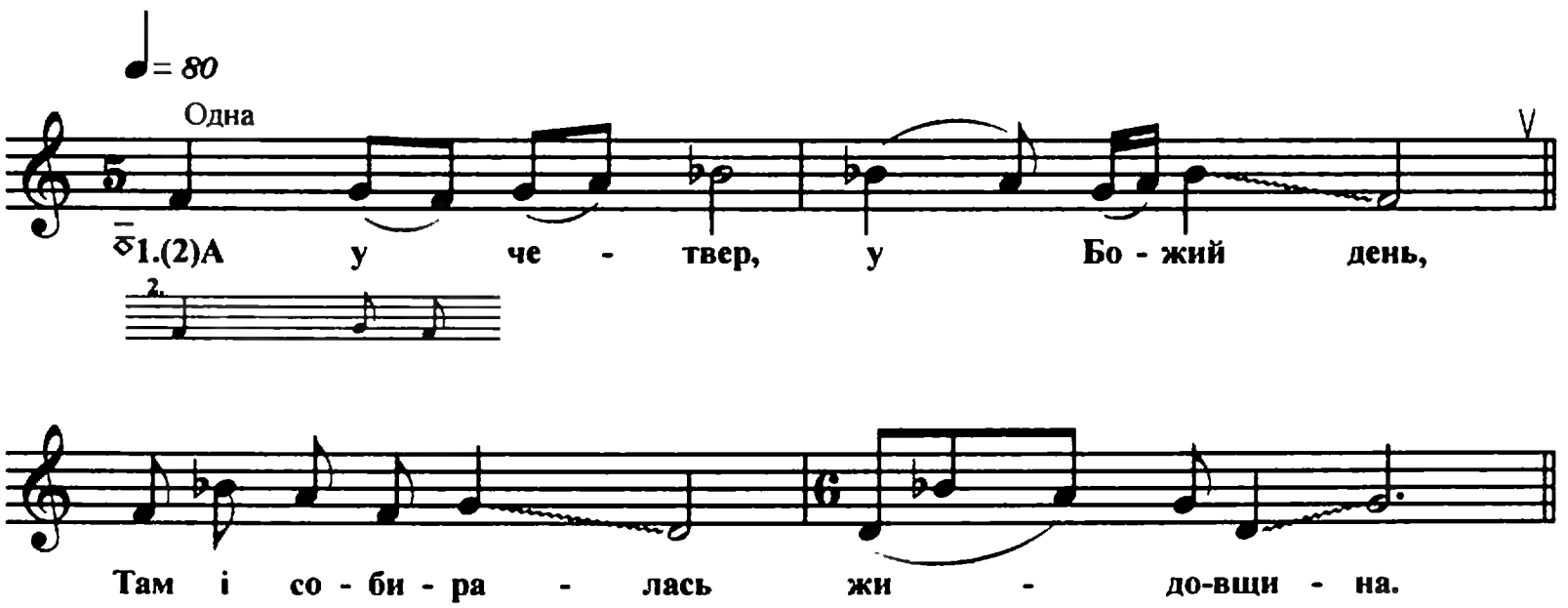
Ст. Старокорсунська

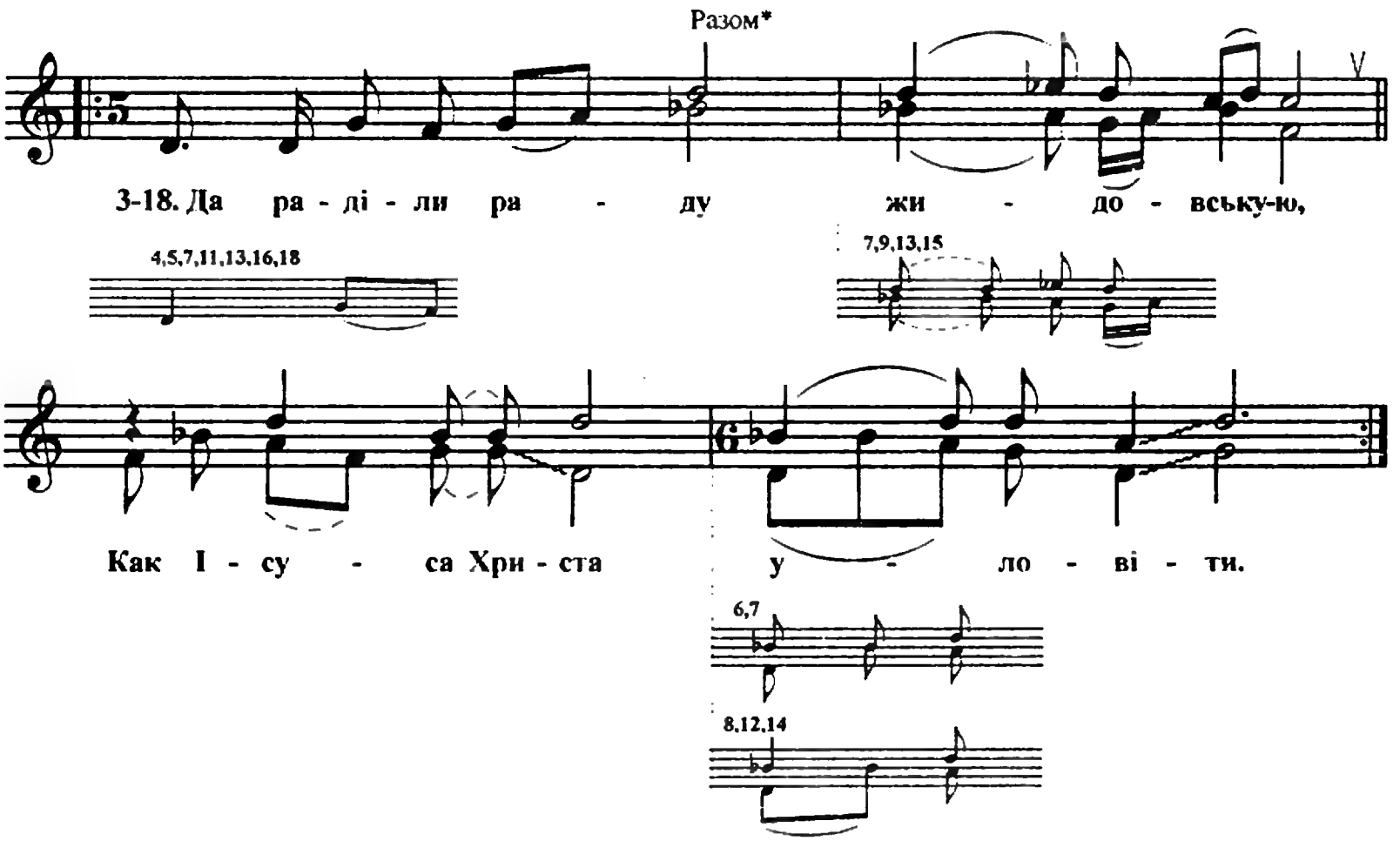


1. Ой у городі та Ірусалимі
   Збиралися жиди-пани.
2. Жиди-пани раду радили.
   Вони Ісуса Христа в головки брали.
3. На муки брали, на хрест розпинали,
   Ручки й ножки гвоздям прибивали.
4. Терновий віночок на головку клали,
   Шепшиною педеперезали.
5. І в гроб його положили,
   І каменем навалили.
6. Прийшла к йому та Божая мати,
   Стала ж плакать ще й ридати.
7. — Ой синку мій, ой Божий мій,
   Чи навекі, синку, помираєш?
8. Чи за весь мир муки принімаєш?
   Прийняв муки, прийняв рани.
9. Прийняв муки, прийняв рани
   За всіх же православних християн.

106. А у четвер, у Божий день (Г)

Ст. Кавказька





1. А у четвер, у Божий день,
   Там і собиралась жидовщина.
2. Там собиралась жидовщина
   Да раділи раду жидовськую.
3. Да раділи раду жидовськую,
   Как Ісуса Христа уловіти.
4. Уловіти, умертвіти
   Та й на дрєвізі розопнуті.
5. Уловіли, умертвіли
   Та й на дрєвізі розопнули.
6. І на дрєвізі розопнули,
   Ручки, ножки гвоздям прибівали.
7. Ручки, ножки гвоздям прибівали,
   Тєрновий вінок на головку клали.
8. Тєрновий вінок на головку клали,
   Под кров чашу подстановляли.
9. Штоби збігала кров християнська,
   А потом узяли з хреста зняли.
10. Потом узяли з хреста зняли
    І во гробі положили.
11. І во гробі положили,
    І камєням гроб наваліли.
12. І камєням гроб наваліли,
    І сторожей постановіли.
13. А сторожа крєпко уснули,
    Крєпко уснули да й не чули.
14. Как прийшла к німу Божия матір,
    Божия матір, Дєва Марія.
15. Божия матір, Дєва Марія.
    — Ой сину ж мой, ой Боже ж мой.
16. Ой сину ж мой, ой Боже ж мой,
    Ні навєкі ти уміраїш.
17. Ні навєкі ти уміраїш,
    За-за всєх християн страсть приймаїш.
18. Прийняв страсті, прийняв рани
    Та за всєх християн православних.

Святой вічір!

---

* Верхній голос інтонується закритим ротом.

107. А на каміню, а на бєлому (Д)

Ст. Брюховецька

♩= 60
Одна
Разом

А на ка - мі - ню, а на бє - ло - му,

2,4,6 2,4 3,6-8

там сто - я - ла це - рква су - бо - рна - я.

2,6,7

4,8

1. А на каміню, а на бєлому,
Там стояла церква суборная.

2. Там стояла церква суборная.
А у тої церкви Ісус Христос лежав.

3. А у тої церкви Ісус Христос лежав,
А у нього у ногах свічі горять.

4. А у нього у ногах свічі горять,
А у нього в головах анголи стоять.

5. Вони стоять і все читають,
Ту жидівську раду проклинають.

6. А Ісуса Христа жиди воспоймали,
На крест дубовий його розпинали.

7. На крест дубовий його розпинали,
Ручки, ножки гвоздем прибивали.

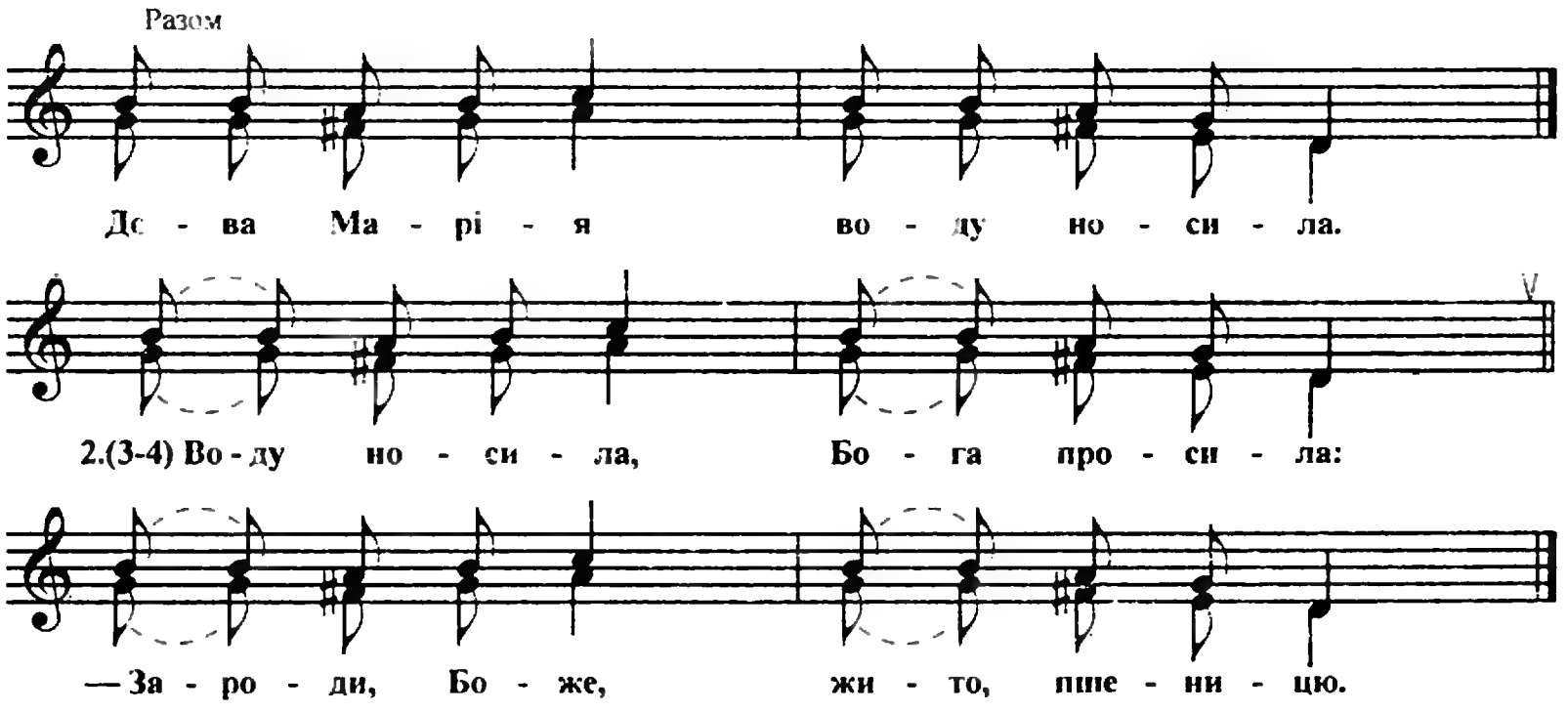
8. Ручки, ножки гвоздем прибивали,
В золотую чашу кров забирали.

108. А в полє, в полє сам Господь ходив

Ст. Шкуринська

♩= 80
Одна

1. А в по - лє, в по - лє сам Го - сподь хо - див.

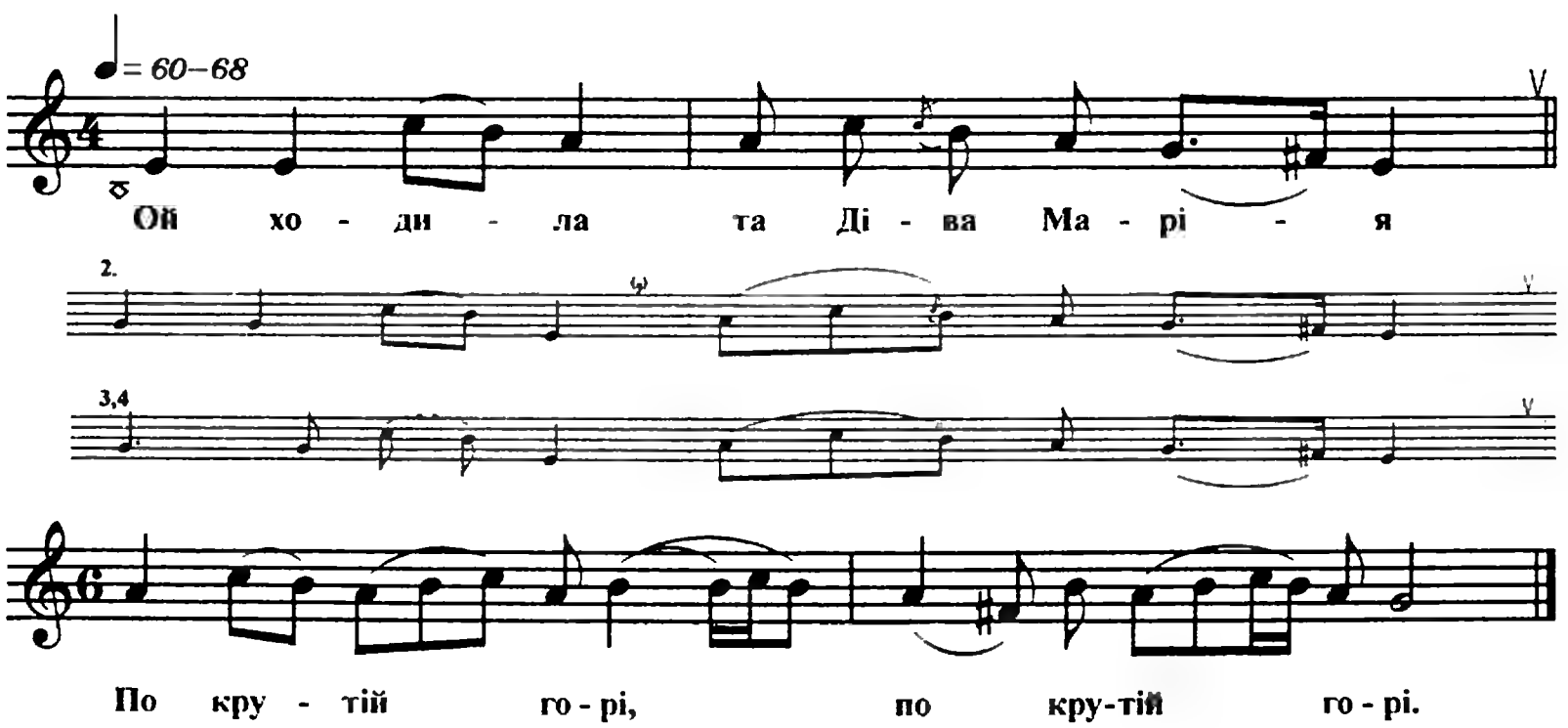


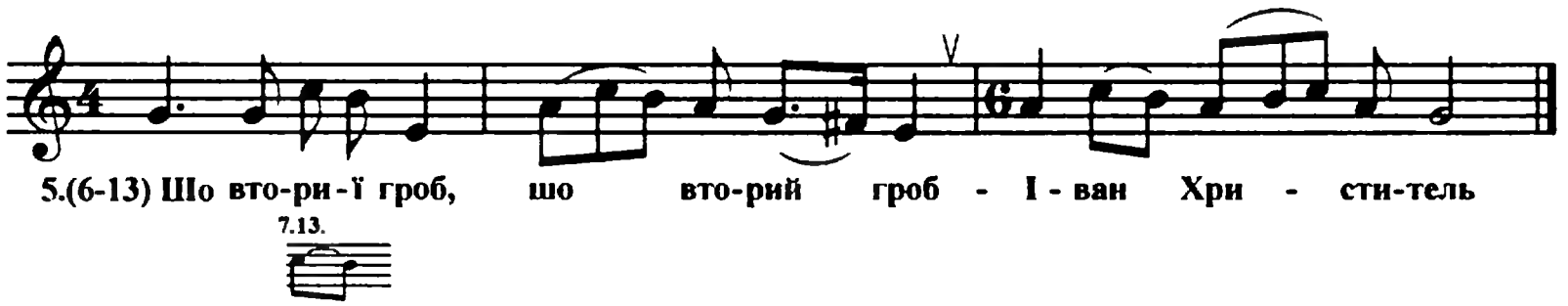
1. А в полє, в полє сам Господь ходив.
   Дєва Марія воду носила.
2. Воду носила, Бога просила:
   — Зароди, Боже, жито, пшеницю.
3. Жито, пшеницю, всяку пашницю.
   Шо в полє зерно, то в домі добро.
4. Сєю, вєю, повіваю,
   З Новим годом поздравляю.

Здрастуйте, з Новим годом та з Васильком.

109. Ой ходила та Діва Марія

Ст. Старокорсунська

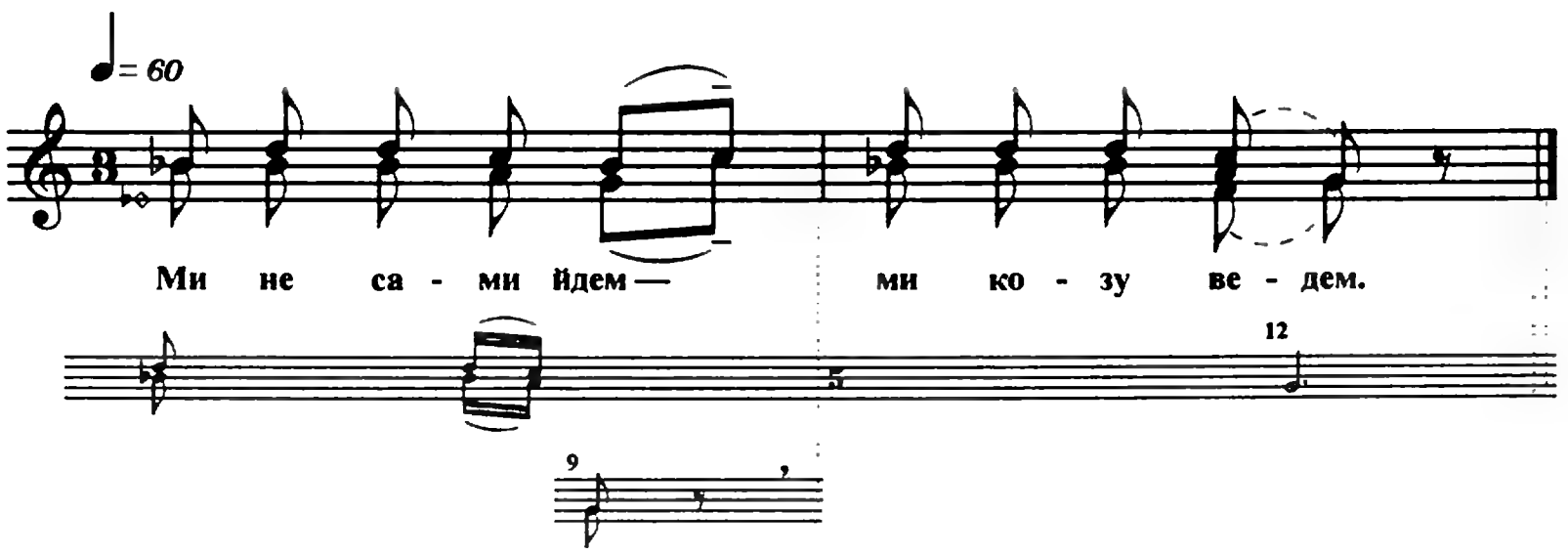




1. Ой ходила та Діва Марія
   По крутій горі, по крутій горі.
2. Найшла древо, найшла древо
   В шолковій травє, в шолковій травє.
3. Під тим древом, під тим древом
   Три гроба стоять, три гроба стоять.
4. Ой первеї гроб, ой первеї гроб
   Ісус посетив, Ісус посетив.
5. Шо вторий гроб, шо вторий гроб — Іван Хреститель.
6. У третії гроб, у третій гроб — Діва Марія.
7. Над Ісусом-спосительом книги читають.
8. Над Іваном Христителем свічі палають.
9. Над Дівою Марійою рожа розцвіла.
10. З тієй рожі, з тієй рожі та й велетів птах.
11. Та й велетів, та й полетів попід небеса.
12. Всє небеса, всє небеса розтворилися.
13. Всі стариє і малиє поклонилися.

110. Коза (А)

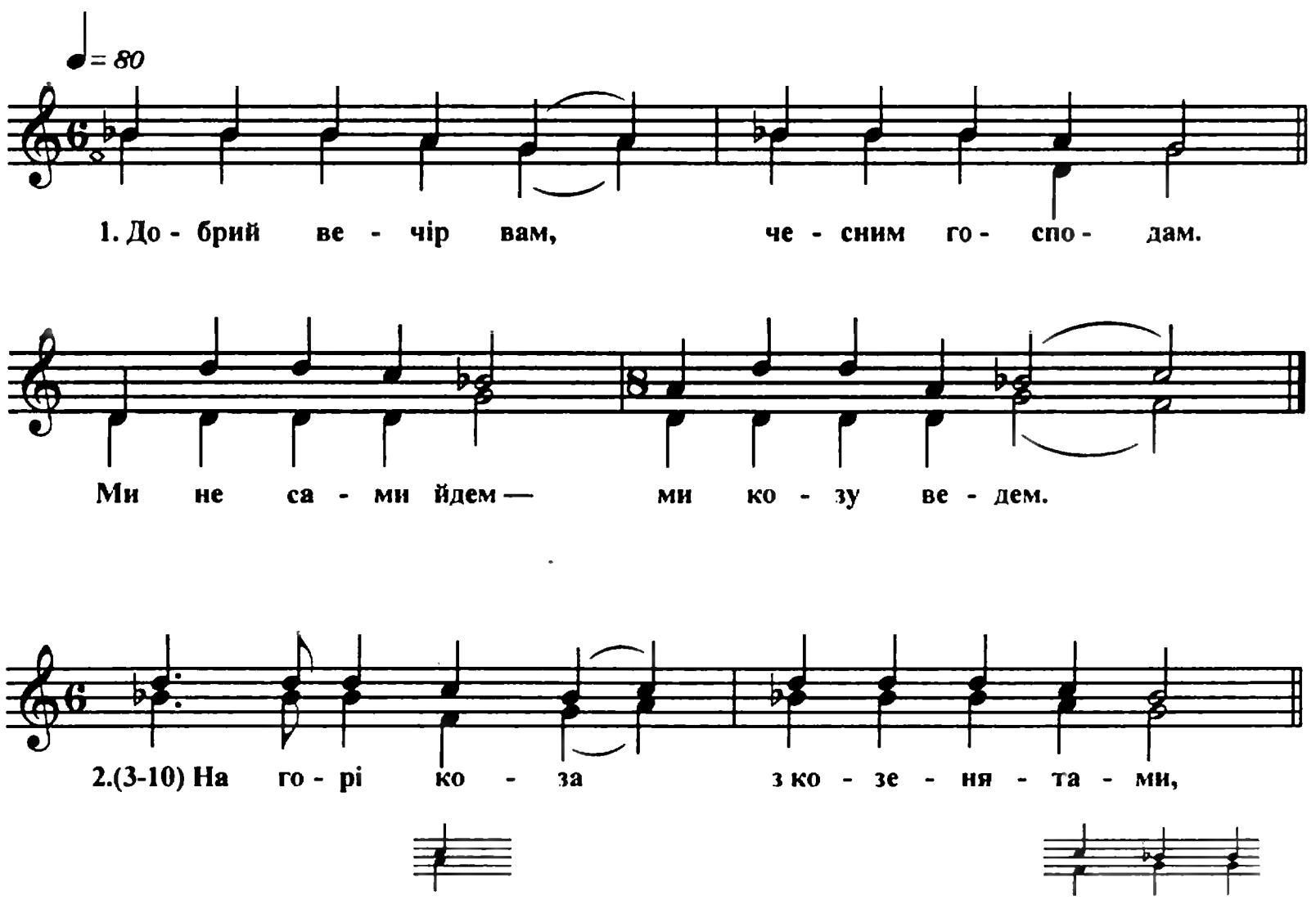
Ст. Дінська

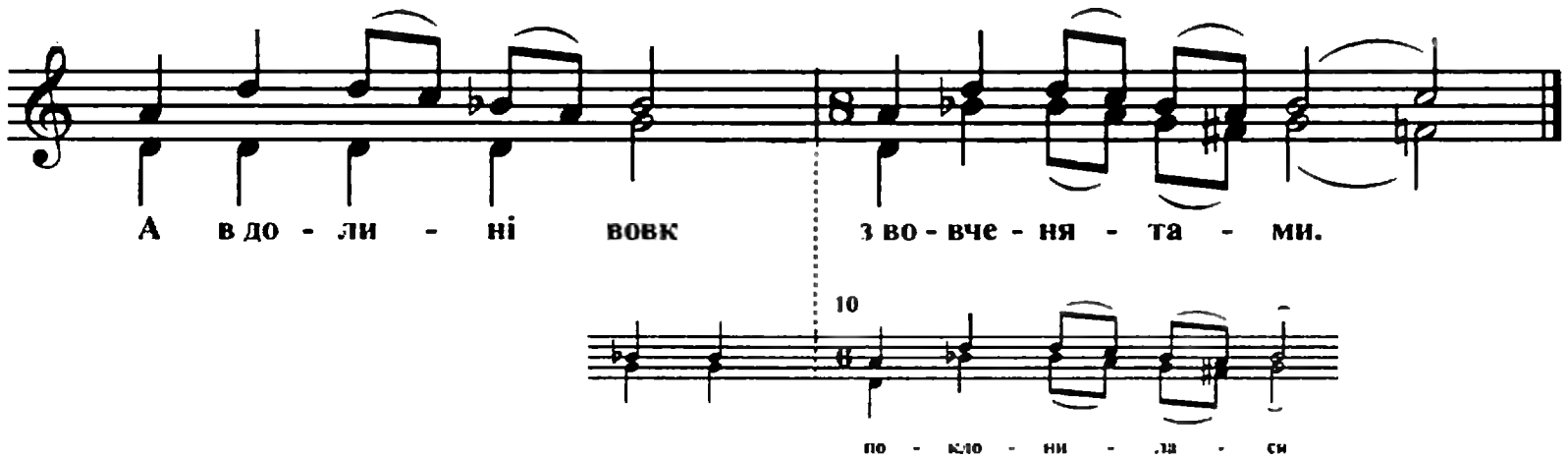


1. Ми не сами йдем — ми козу ведем.
2. На дворі коза з козенятами.
3. Під горою вовк з вовченятами.
4. А вовчок, вовчок — козу за бочок.
5. А вовченята — за козенята.
6. Було б не ходить, було б не бродить.
7. А в тій станиці всі люди стрільці.
8. Стрелили козу в правоє ухо.
9. Тут коза впала, нежива стала.
10. А ти, міхонос, дуй козі під хвост.
11. А ти, коза, встань, розвеселися.
12. Нашому нороду поклонися.

111. Коза (Б)

Ст. Новосергіївська

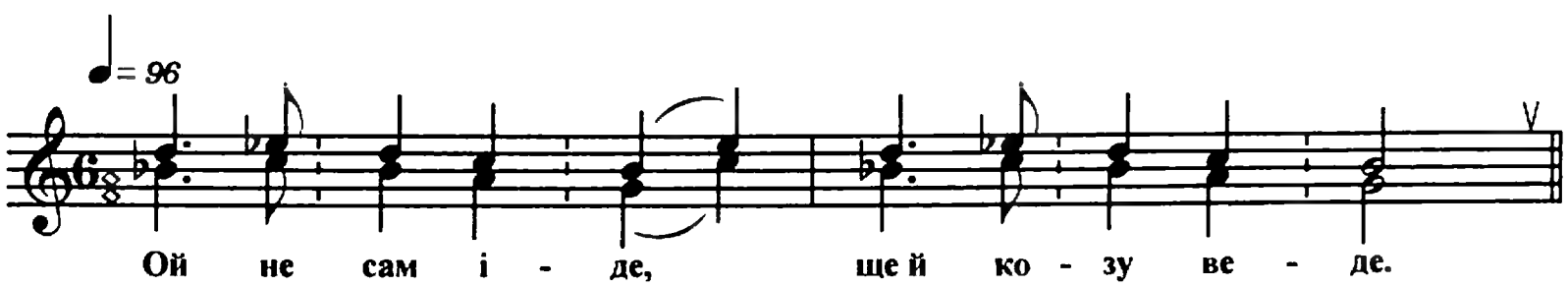


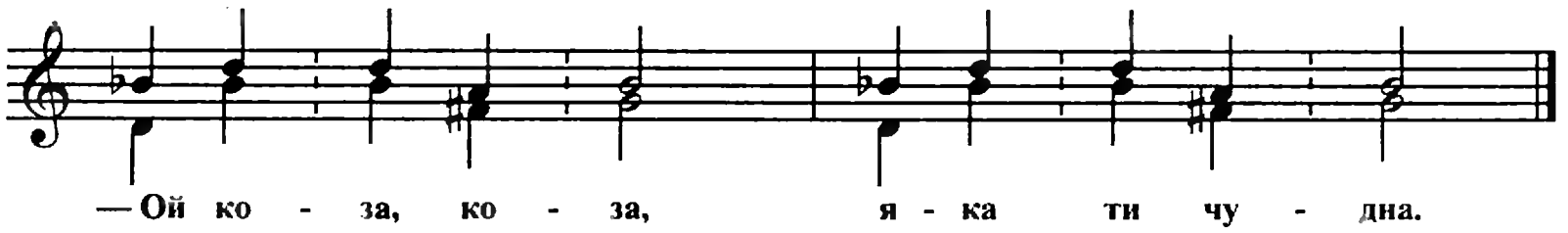


1. Добрий вечір вам, чесним господам.
   Ми не сами йдем — ми козу ведем.
2. На горі коза з козенятами,
   А в долині вовк з вовченятами.
3. А вовчок — чок, чок та й за козу — чок.
   А вовченята — за козенята.
4. Де не взявся заяць, начав козу лаять:
   — Ти, коза, дурна, нерозумная.
5. Було б не ходить, було б не бродить
   Під ту станицю, під Сергієвку.
6. А ті й всі люди — всі вони стрільці.
   Вдарили козу у праве ушко.
7. Вдарили козу у праве ушко.
   З лівого ушка потекла юшка.
8. Тут коза впала, нежива стала.
   — Ой ти, михонос, дуй козі під хвост.
9. Ой ти, михонос, дуй козі під хвост,
   Щоб коза встала, обтрусилася.
10. Щоб коза встала, обтрусилася.
    Своєму пану поклонилася.

112. Коза (В)

Ст. Стародерев'янківська





1. Ой не сам іде, ще й козу веде.
   — Ой коза, коза, яка ти чудна.
2. Де ти ходила, де ти бродила?
   — По темним лісам, по крутим горам.
3. — Чом тебе, коза, поки не взєли?
   Чом тебе, коза, трижди не вели?
4. Побігла коза у Михайлівку.
   А в Михайлівці всі люди — стрільці.
5. Стрелили козу в правоє ушко.
   З лєвого ушка потекла юшка.
6. Тут коза впала, нежива стала.
   — А ти, михонос, дуй козі під хвост.
7. А тепер, коза, розвеселися.
   Нашому пану в ноги кланяйся.
8. За кусок сала, за панське добро.
   За кусок сала, за панське добро.

Щедрівки

113. Ой здорово, пане

Ст. Крилівська

♩= 88

Одна

Ой здо-ро-во, па - не, па - не ха - зя - ї - не.

Разом

Ще - дрий ве - чір, до брий - ве - чір,

До - б - ри - м лю - дя - м на здо - ро(в'я).

1. Ой здорово, пане, пане хазяїне.
   Щедрий вечір, добрий вечір
   Добрим людям на здоро(в'я).
2. Замітайте двори, застиляйте столи.
   Щедрий вечір...
3. Застиляйте столи, скатерти парчові.
   Щедрий вечір...
4. Кладить паляниці з ярої пшениці.
   Щедрий вечір...
5. Будуть до вас гости, із Києва гости.
   Щедрий вечір...
6. Сам Ісус Христос та Божая мати.
   Щедрий вечір...
7. Сам Ісус Христос сяде на покуті.
   Щедрий вечір...
8. А Божая мати сяде в кінці столу.
   Щедрий вечір...

114. Добрий вечір тобі

Ст. Староминська

♩= 80
Одна

До-брий ве-чір то - бі, па - не го-спо - ди - ну. Ще - дрий ве - чір.

Разом

Ще - дрий ве - чір, вам до - брий ве - чір.

1. Добрий вечір тобі, пане господину. Щедрий вечір.
   Щедрий вечір, вам добрий вечір. (2)
2. Та Божая матір по саду ходила. Щедрий вечір...
3. По саду ходила, сина уродила. Щедрий вечір...
4. Замітайте двори, накривайте столи. Щедрий вечір...
5. Печіть паляниці з яровой пшениці. Щедрий вечір...
6. Бо буде до тебе три гостя із неба. Щедрий вечір...
7. А первий гость буде — святоє Рожество. Щедрий вечір...
8. А другий гость буде — святоє Василля. Щедрий вечір...
9. А третій гость буде — сам Іван Хреститель. Щедрий вечір...
10. А Іван Хреститель воду вам освяте. Щедрий вечір...

115. Меланка ходила

Ст. Новосергіївська

♩ = 80

Одна

Разом

1. Ме - ла - нка хо - ди - ла, Ва - силь - ков про - си - ла:

– Ва - силь - ко, мій та - ту, пу - сти ме - не в ха - ту.

2. Бо я не гу - ля - ла та все жи - то жа - ла,

Зо - ло - тий хрест де - ржа - ла, зо - ло - ту ка - діль - ни - цю.

3. Ра - ди - ти - ся, лю - ди, до вас Го - сподь бу - де.

А Бо - гу сві - чку ста - вьте, а нам ка - лач дай - те.

З ру - ка - ми, з но - га - ми, щоб бі - гав за на - ми.

116. Шо ой учора ізвечора (А)

Ст. Голубицька

♩= 52

Одна

Разом

Шо ой у - чо - ра із - ве - чо - ра

Та й па - сла Ме - ла - нка два ко - чу - ра.

1. Шо ой учора ізвечора
   Та й пасла Меланка два кочура.

2. Вона же пасла — заблудила
   Та в чистоє поле приблудила.

3. — Ой ти, Васильку, Василечку,
   Та й доведи ж мене додомочку.

4. Я ж тебе буду шанувати
   Та й на день три рази поливати.

5. Шоб моя ненька не узнала
   Та й мене годяйкой не назвала.

6. Наша Меланка чашки-ложки мила,
   Чашку-тарілку упустила.

7. Чашку-тарілку упустила,
   Білесенький фартушок замочила.

8. В полі вітер буйнесенький,
   Та й висуши фартух білесенький.

9. Наша Меланка, не гордися
   Та й нашому хазяйну поклонися.

10. А ти, хазяїн, не скупися
    Та й з нашой Меланкой розплатися.

Добрий вечір!

117. А в суботу увечері (Б)

Ст. Васюринська

♩ = 76

Одна

Разом

А (а) в су- бо - ту у - ве - че - рі

3,4,10,11

7,8,12,13

12

Па - сла Ме - ла - н - ка два ко - че - ра.

2-6,10

2,3,7,9-11

7-9

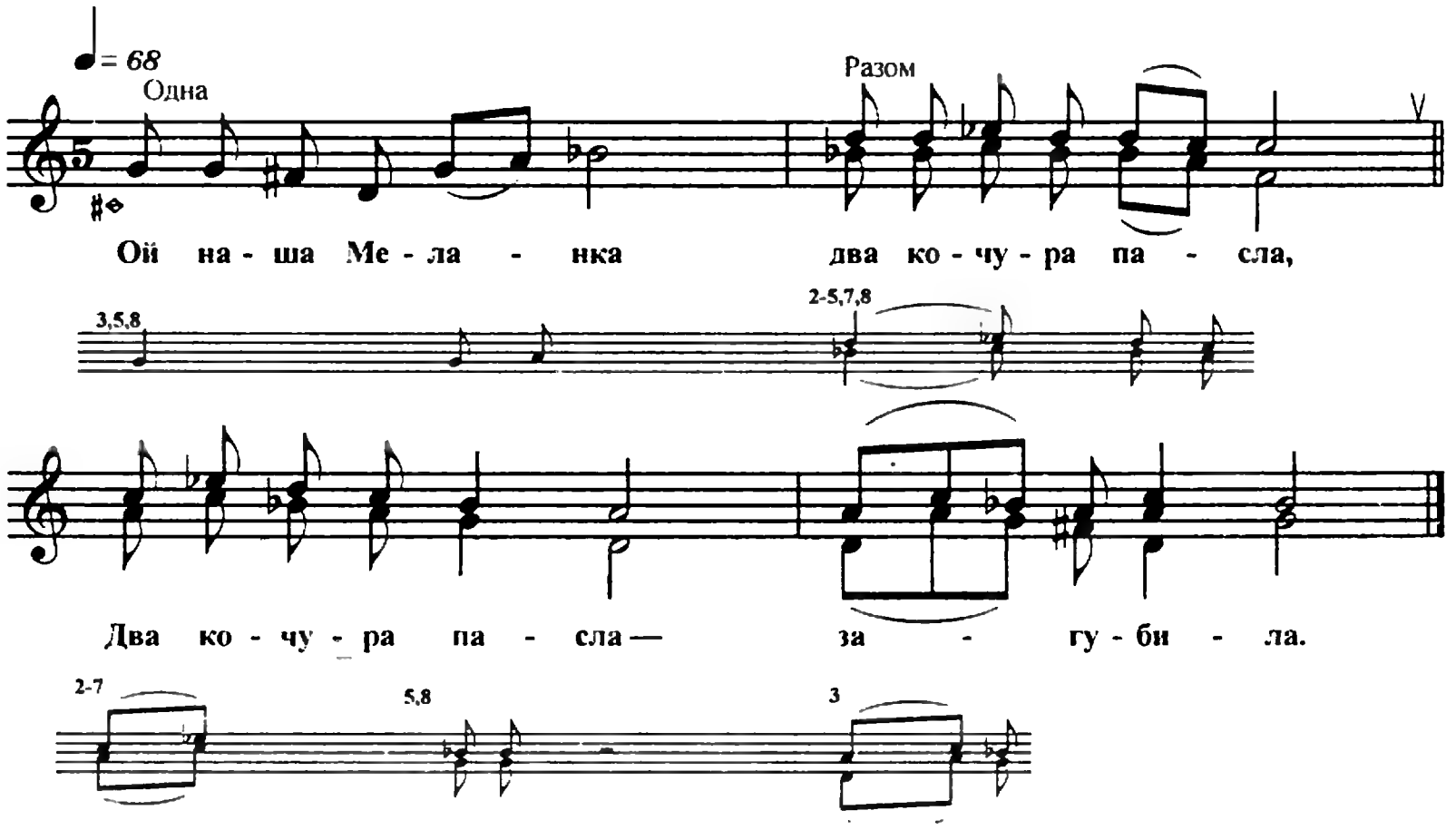
5,10

1. А в суботу увечері
   Пасла Меланка два кочера.
2. Вона пасла та й запасла,
   Шукаючи, вона заблудилась.
3. Шукаючи, вона заблудилась,
   Та й прибилась у чистоє поле.
4. Та й прибилась у чистоє поле,
   Де Василько оре плужком.
5. Де Василько оре плужком.
   — Ой Василько, мій батеніко,
6. Ой Василько, мій батеніко,
   Возьми мене із собою.
7. Я ж тобі буду шанувати,
   Каждої суботи буду прибирати.
8. Наша Меланка — заміталка,
   Во синьому морі ложки мила.
9. Во синьому морі ложки мила.
   Білесенький фартушок вона замочила.
10. Повісела його на ворота:
    — Подуй, вітре, подуй, буйнесенікий.
11. Подуй, вітре, подуй, буйнесенікий,
    Висуши Меланки фартушок біленький.
12. Наша Меланка не сама ходе —
    Нашу Меланку Василь воде.
13. А ти, Меланка, не гордися,
    Старишому пану поклонися.
14. А ти, пане, не скупися,
    З нашою Меланкою розплатися.

Щедрий вечір, добрий вечір,
З Новим годом, з Васильом!

118. Ой наша Меланка (В)

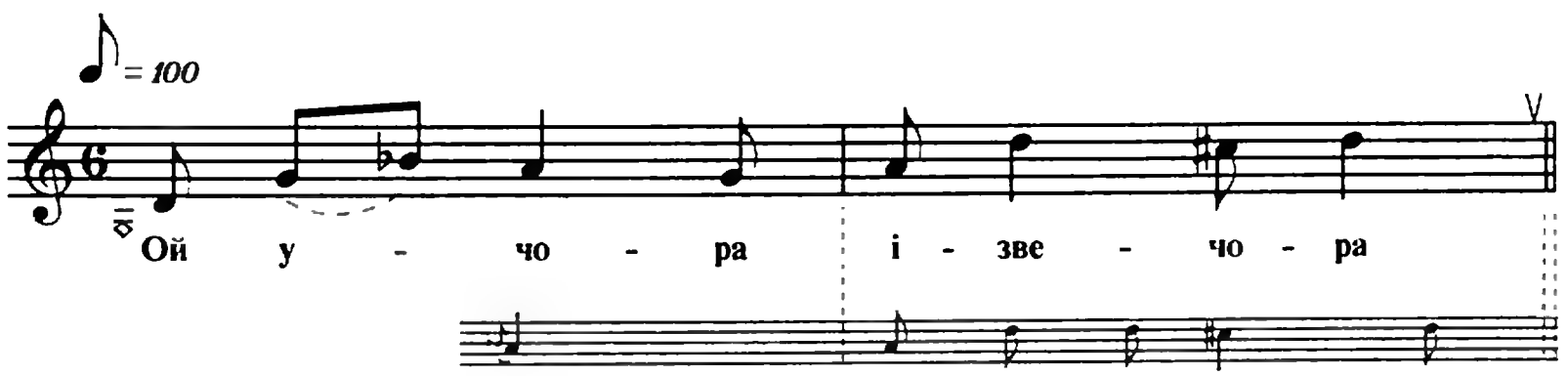
Ст. Переяславська

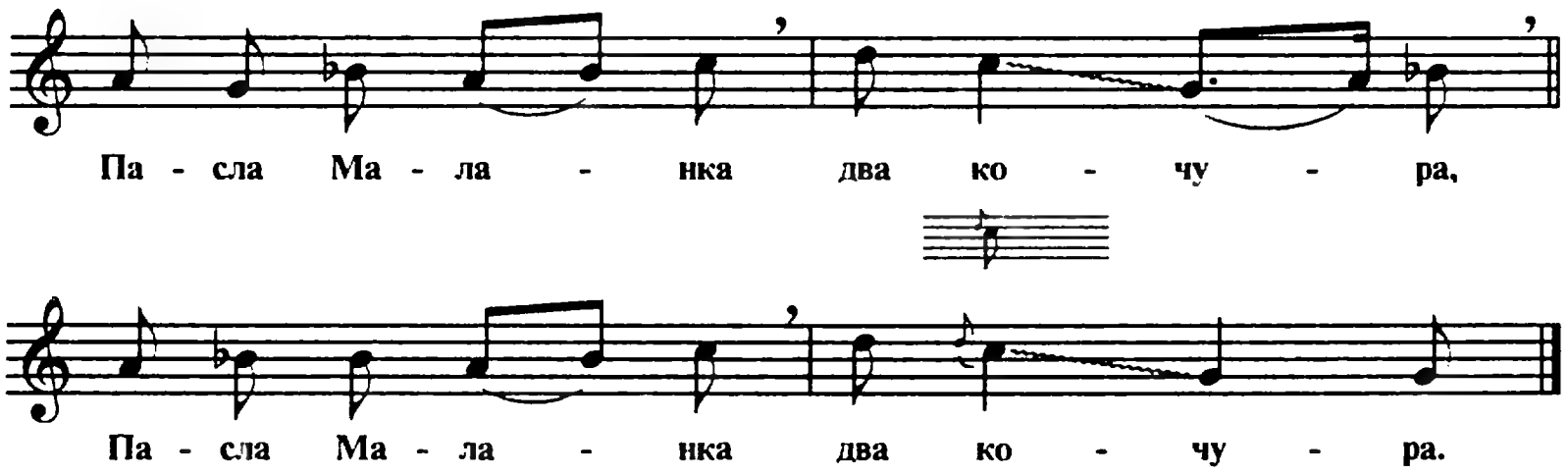


1. Ой наша Меланка два кочура пасла,
   Два кочура пасла — загубила.
2. Два кочура пасла — загубила,
   Пішла шукати — заблудила.
3. Пустіть Меланку в вашу хату
   Щастя, здоров'я вам пожелати.
4. Ой наша Меланка-приберанка,
   Ой наша Меланка-заметанка.
5. На камені ножки опустила,
   Білесенький фартушок промочила.
6. Повій, повій, вітерок буйнесенький,
   Та висуши фартушок білесенький.
7. А ти, Меланка, не гордися,
   Старшому пану поклонися.
8. А ти ж, пане, не скупися,
   З нашою Меланкою розплатися.

119. Ой учора ізвечора (Г)

Ст. Васюринська

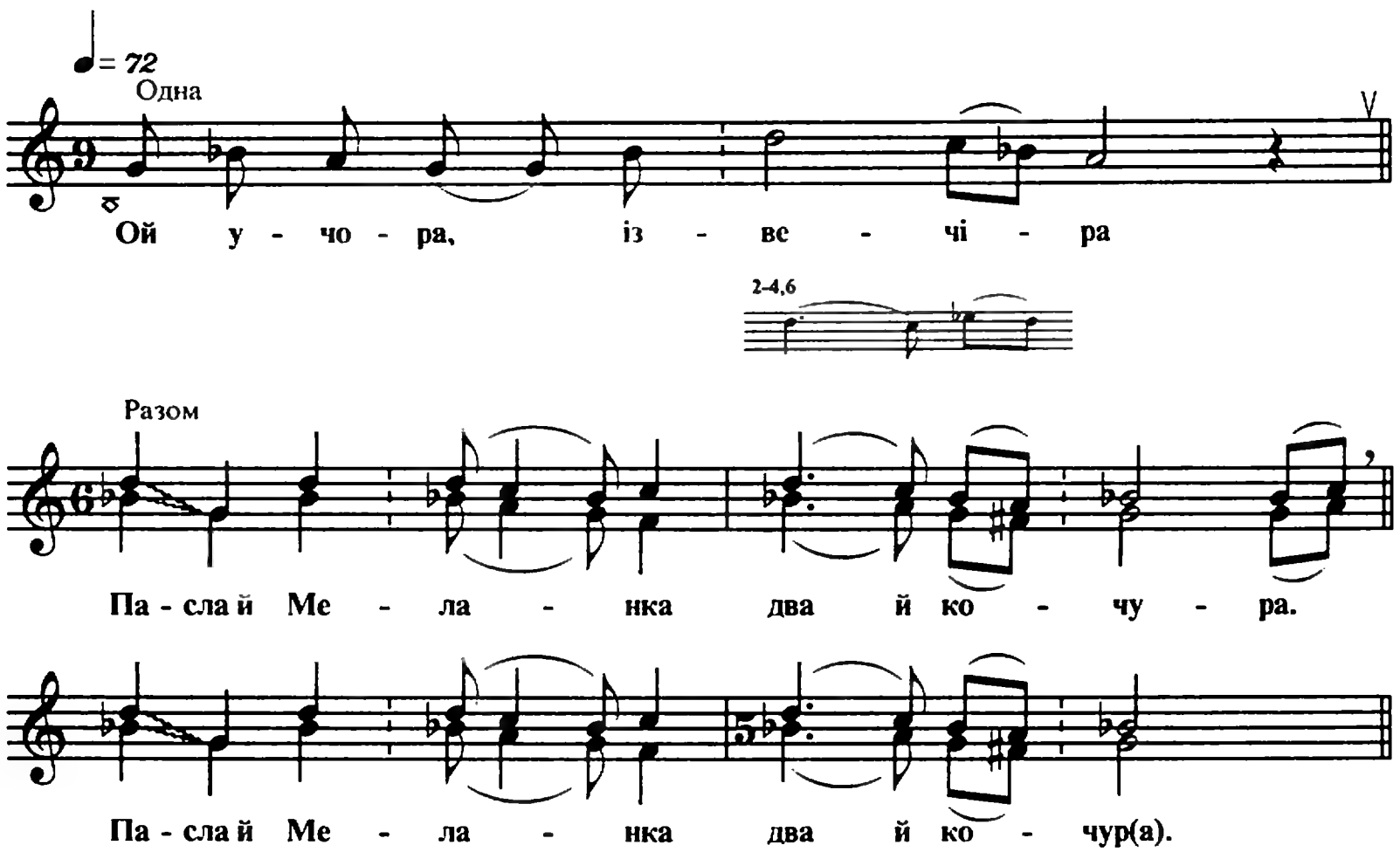




1. Ой учора ізвечора
   Пасла Маланка два кочура. (2)
2. Ой пасла, пасла — загубила,
   А шукаючи, заблудила. (2)
3. Приблудилась к чистому полю,
   Аж там Василько плужком оре. (2)
4. Ой оре, оре, сам плуг заносить,
   Йому Маланка їсти носить. (2)

120. Ой учора ізвечіра (Д)

Ст. Ахтанизівська



1. Ой учора ізвечіра
   Пасла й Меланка два й кочура.
   Пасла й Меланка два й кочур(а).
2. Вона пасла — загубила,
   Пішла шукати — заблудила,
   Пішла шукати — заблудил(а).

3. Приблудила в чистом поле,
Де Василечко плужком оре,
Де Василечко плужком ор(е).

4. А він оре, погоняє,
На Меланочку поглядає,
На Меланочку погляда(є).

5. — Василечко, мій батенько,
Доведи мене додомоньку,
Доведи мене додомоньк(у).

6. Буду ж тебе шанувати,
На день три рази поливати,
На день три рази поливат(и).

121. Ой учора ізвечора (Е)

Ст. Старонижчестебліївська

♩= 44
Одна
Разом
Ой у- чо - ра із - ве - чо - ра
Па - сла Ме - ла - нка два ко - чу - ра.
Па - сла Ме - ла - нка два ко - чур(а).

1. Ой учора ізвечора
Пасла Меланка два кочура,
Пасла Меланка два кочур(а).

2. Вона пасла — загубила,
Шукаючи, заблудила,
Шукаючи, заблудил(а).

3. Заблудила в чисте поле,
Ой де Василько плужком оре,
Ой де Василько плужком ор(е).

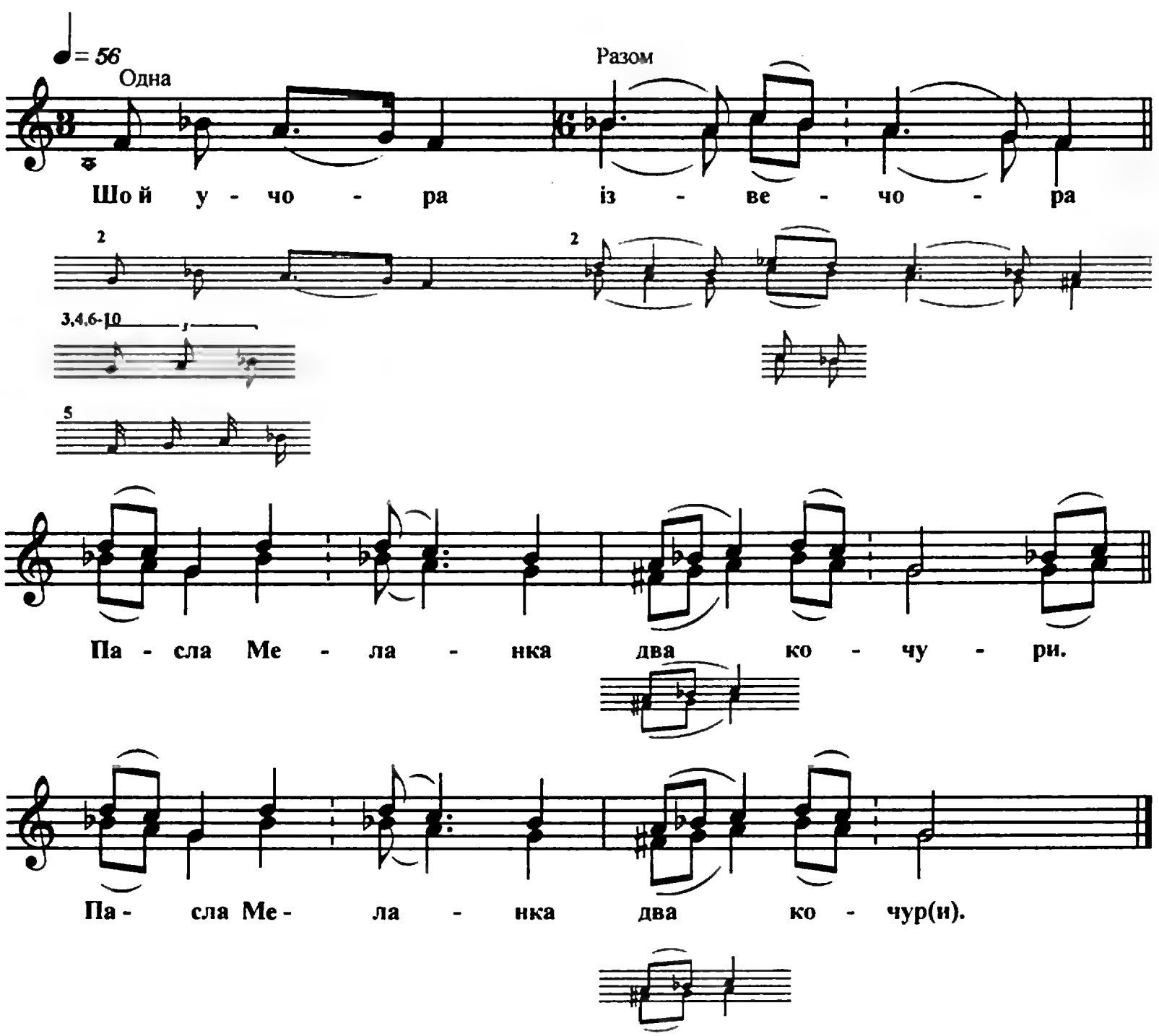
4. А він оре, жито сіє,
А за ним жито зеленіє.
А за ним жито зелені(є).

5. — Ти, Василько, мій батенько,
Пусти Меланку у хатеньку,
Пусти Меланку у хатеньк(у).

6. Буду теба шанувати,
Жито три рази на день жати,
Жито три рази на день жат(и).

122. Шо й учора ізвечора (Ж)

Ст. Старотитарівська



1. Шо й учора ізвечора
Пасла Меланка два кочури.
Пасла Меланка два кочур(и).

2. Пасла, пасла – загубила,
Пішла шукати – заблудила.
Пішла шукати – заблудил(а).

3. Та й приблудила в чисте поле,
Де Василечко плужком оре.
Де Василечко плужком ор(е).

4. — Ой Василечко, мій багатенькой,
Одведи мене додомоньку.
Одведи мене додомоньк(у).

5. А я тебе буду шанувати,
Шо й неделеньку в церкву брати.
Шо й неделеньку в церкву брат(и).

6. Наша Меланка неробоча,
На єй сорочка парубоча.
На єй сорочка парубоч(а).

7. Наша Меланка не шить, не прясти,
Тільки дивиться, що б де вкрасти.
Тільки дивиться, що б де вкраст(и).

8. А ти, хазяїн, не гордися –
З нашой Меланкой розплатися.
З нашой Меланкой розплатись.

9. Нашій Меланкі неяка плата –
Пару калачів, шовку на плаття.
Пару калачів, шовку на плат(тя).

10. А ти, Меланко, не гордися,
Нашой хазяйкі поклонися.
Нашой хазяйкі поклонись.

Здрастуйте, з празником, з Новим роком! (говіркою)

123. Ой у Русалимі (А)

Х. Жовті Копани

♩= 60

Одна

Ой у Ру-са - ли - мі ра - но за - зво - ни - ли.

Разом

Ще - дрий ве - чір, до - брий ве - чір,

До - брим лю - дям на здо - ро(в'я).

1. Ой у Русалимі рано зазвонили.
Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на здоро(в'я).

2. У саду ходила, сина уродила.
Щедрий вечір...

Сина уродила, взяла й положила.
Щедрий вечір...

3. Дала йому ім'я святоє Василля.
Щедрий вечір...

124. Ой у Русалимі (Б)

Ст. Старомишастівська

♩= 60
Одна
Разом

Ой у Ру- са - ли - мі ра - но за - зво - ни - ли.

Ще - д - ри - є ве - чір, до - брий ве - чір,

Та й до - бри - м лю - дям на здо - ро(в'я).

1. Ой у Русалимі рано зазвонили.
   Щедриє вечір, добрий вечір,
   Та й добрим людям на здоро(в'я).
2. Рано зазвонили, людей побудили.
   Щедриє вечір...
3. А дєва Марія по саду ходила.
   Щедриє вечір...
4. По саду ходила, сина народила.
   Щедриє вечір...
5. Сина народила та й благословила.
   Щедриє вечір...
6. Дала йому йм'я святого Василя.
   Щедриє вечір...

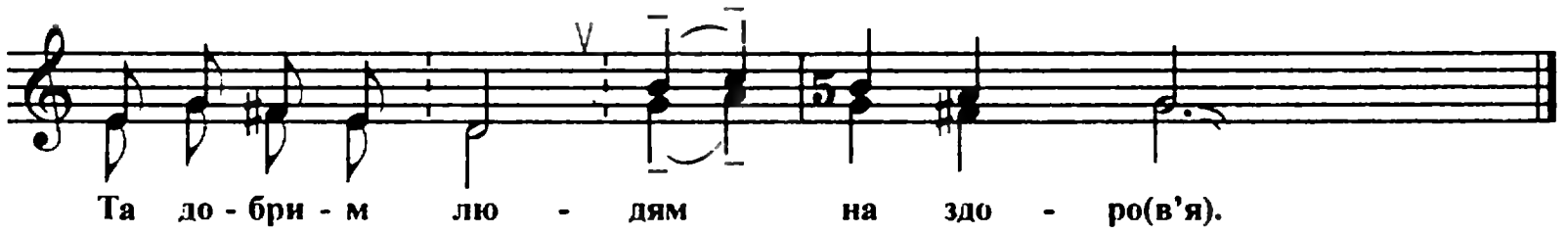
125. Ай у Русалимі (В)

Ст. Каневська

♩= 72
Одна
Разом

Ай у Ру- са - ли - мі ра - но за - зво - ни - ли.

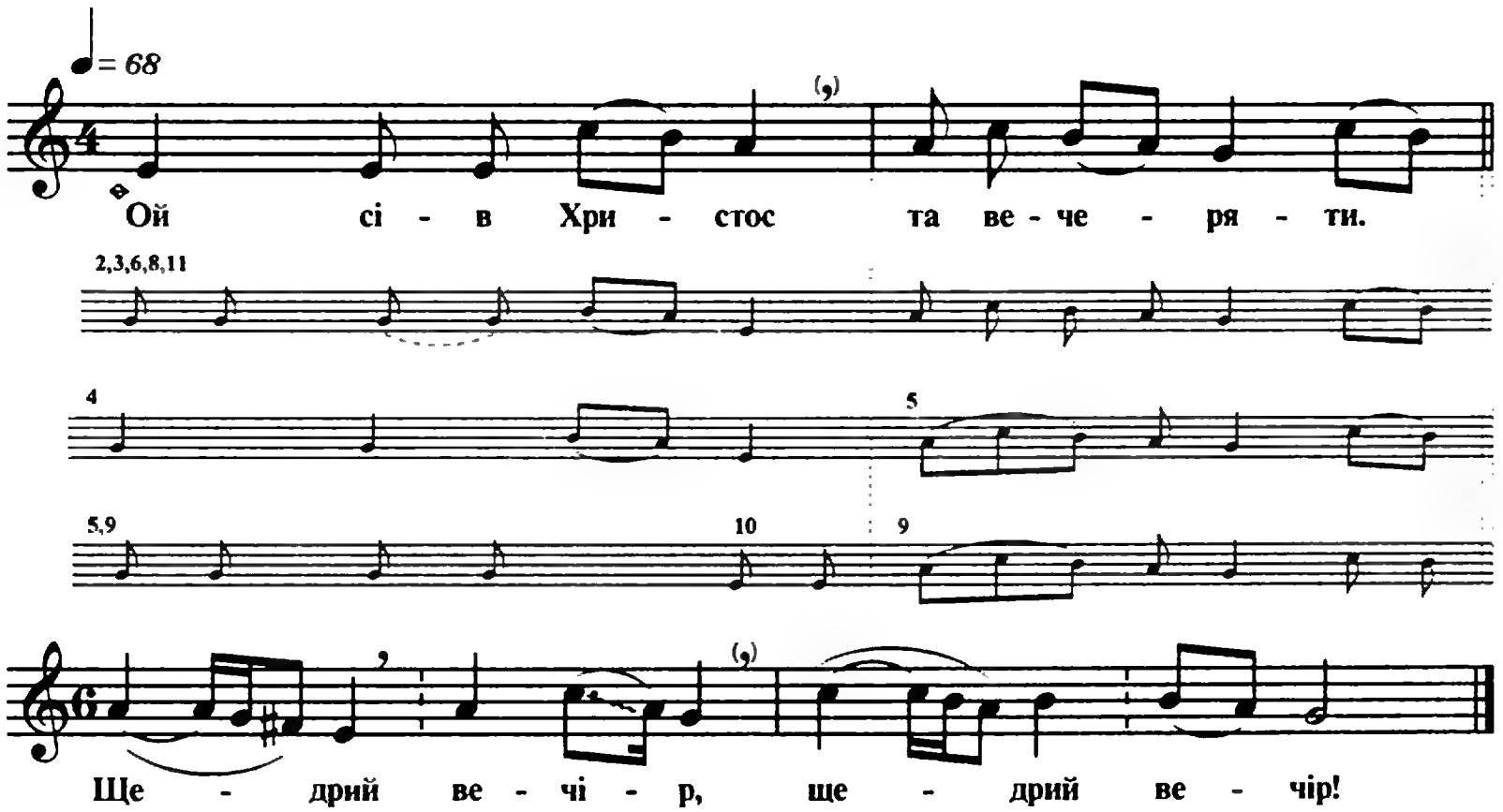
Ще - дрий ве - чір, до - брий ве - чір,



1. Ай у Русалимі рано зазвонили.
   Щедрий вечір, добрий вечір,
   Та добрим людям на здоро(в'я).
2. Рано зазвонили, людей побудили.
   Щедрий вечір...
3. А діва Марія по саду ходила.
   Щедрий вечір...
4. По саду ходила, сина народила.
   Щедрий вечір...
5. Сина народила та й благословила.
   Щедрий вечір...
6. Дала йому йм'я святого Василька.
   Щедрий вечір...

126. Ой сів Христос та вечеряти (А)

Ст. Старокорсунська



1. Ой сів Христос та вечеряти.
   Щедрий вечір, щедрий вечір!
2. — Ой сідай, ненько, до нас вечеряти.
   Щедрий вечір...
3. — Ой спасибо, синку, за цю вечерінку.
   Щедрий вечір...
4. Ой дай, синку, та райськіє ключі.
   Щедрий вечір...
5. Та й поодмикати рай і пекло.
   Щедрий вечір...
6. Та й повипускати всі праведні душі.
   Щедрий вечір...

7. Ой однії душу та й не відпускати.
Щедрий вечір...

8. Ой одна же душа тяжко согрешила.
Щедрий вечір...

9. Ой отца і неньку та й налаяла.
Щедрий вечір...

10. Вона не налаяла — тілько подумала.
Щедрий вечір...

11. Тілько подумала — та й то в пекло впала.
Щедрий вечір...

127. Ой сів Христос та й вечеряти (Б)

Ст. Незамаївська

♩= 60
Одна

1. Ой сів Хри - стос та й ве - че - ря - ти.

Разом

Ще- дрий ве чі - р, до - брий ве - чі - р!

2-12. При - йшла к йо - му та Бо - жа - я ма - ти.

Ще - дрий ве - чі - р, до - брий ве - чі - р!

1. Ой сів Христос та й вечеряти.
Щедрий вечір, добрий вечір.

2. Прийшла к йому та Божая мати.
Щедрий вечір...

3. — Сідай, мати, до нас вечеряти.
Щедрий вечір...

4. — Ой спасиба, синку, за цю вечіринку.
Щедрий вечір...

5. — Ой дай, синку, та райськіє ключі.
Щедрий вечір...

6. Одімкнути та рай і пекло.
Щедрий вечір...

7. Ой випустим та райськіє душі.
Щедрий вечір...

8. Одну душу та й не випускати.
Щедрий вечір...

9. Одна душа та согрешила.
Щедрий вечір...

10. Вона неньку та й налаяла.
Щедрий вечір...

11. Вона не лаяла, тільки подумала.
Щедрий вечір...

12. Вона не думала, тільки погадала.
Щедрий вечір...

128. Ой сів Христос та й вечеряти (В)

Ст. Старонижчестебліївська

♩= 60

Одна — Разом

Ой сі - в Хри - стос та й ве - че - ря - ти.

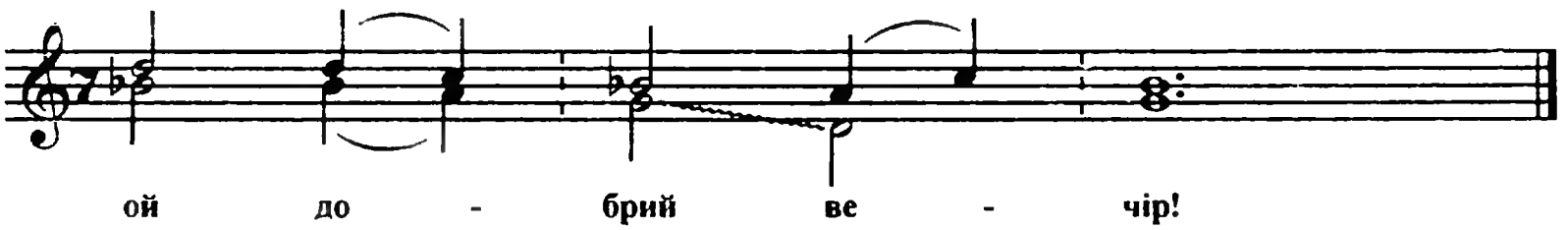
2-4,6 — 2,5,6,9,12

5,7,9 — 5,8,9

Ще - дрий ве - чір!

Ще - дрий ве - чір,

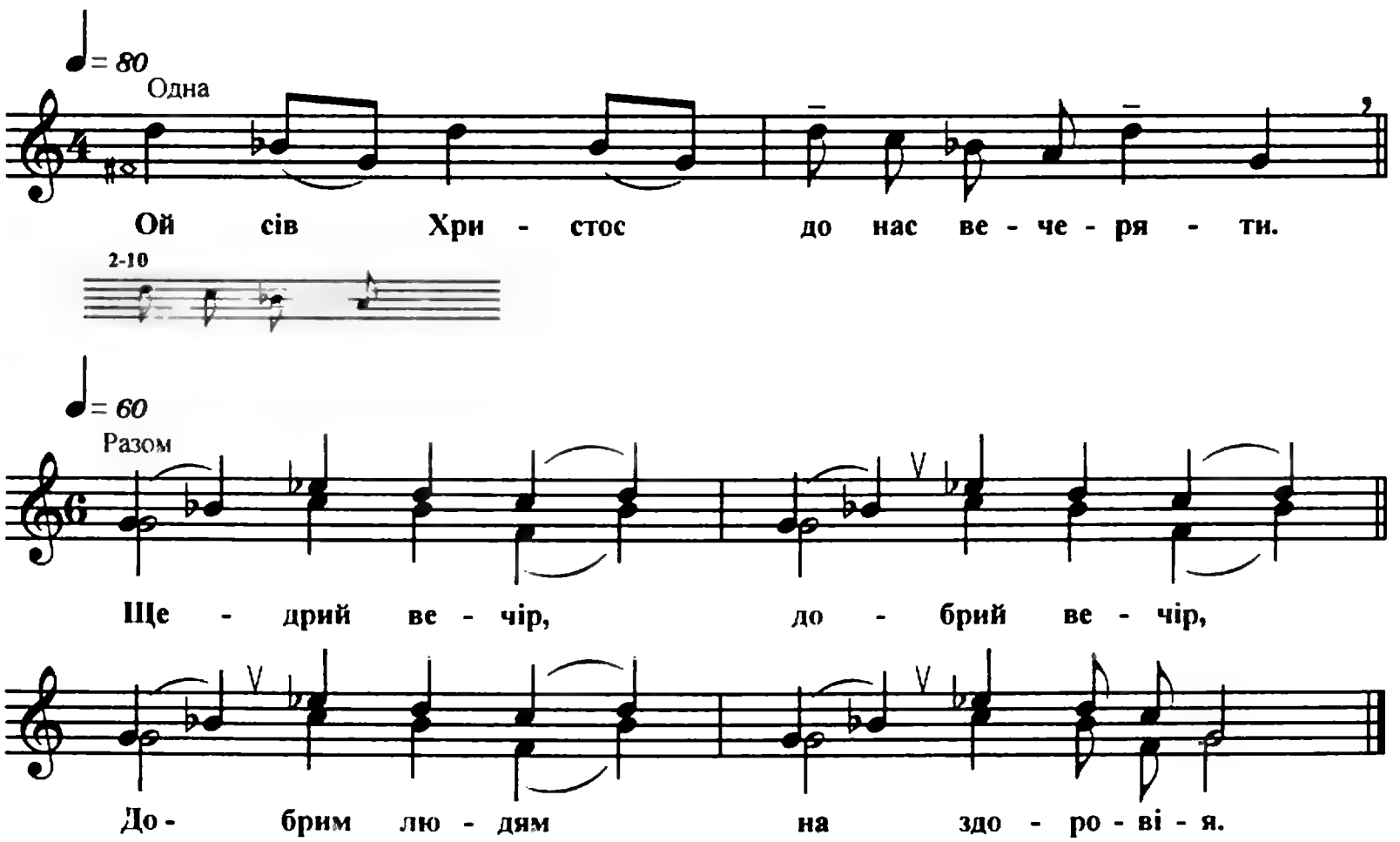
9-12.



1. Ой сів Христос та й вечеряти.
   Щедрий вечір!
   Щедрий вечір, ой, добрий вечір!
2. Та й прийшла до його та Божая мати.
   Щедрий вечір...
3. — Та сідай, мати, до нас вечеряти.
   Щедрий вечір...
4. — А спасіба, синку, за цю вечерінку.
   Щедрий вечір...
5. Та дай мені, синку, та райськіє ключі.
   Щедрий вечір...
6. Та й пойодмикати всі рая і пекли.
   Щедрий вечір...
7. Та й повипускати всі праведні душі.
   Щедрий вечір...
8. А й одну же душу та й не випускати.
   Щедрий вечір...
9. Бо та же й душа дуже согрешила.
   Щедрий вечір...
10. Та й отця же й неньку та й налаяла.
    Щедрий вечір...
11. Вона же не лаяла, тільки подумала.
    Щедрий вечір...
12. Сама ця же думка та більше лайки.
    Щедрий вечір...

129. Ой сів Христос до нас вечеряти (Г)

Ст. Іркліївська



1. Ой сів Христос до нас вечеряти.
   Щедрий вечір, добрий вечір,
   Добрим людям на здоровія.

2. — Ой сідай же, мати, до нас вечеряти.
   Щедрий вечір...

3. — Ой спасибо, синку, за цю вечеринку.
   Щедрий вечір...

4. Ой дай мені, синку, та райськіє ключі.
   Щедрий вечір...

5. Ой да одімкнути та і рай, і пекло.
   Щедрий вечір...

6. Ой повипускати та райськіє душі.
   Щедрий вечір...

7. Одну грішну душу та й не випускати.
   Щедрий вечір...

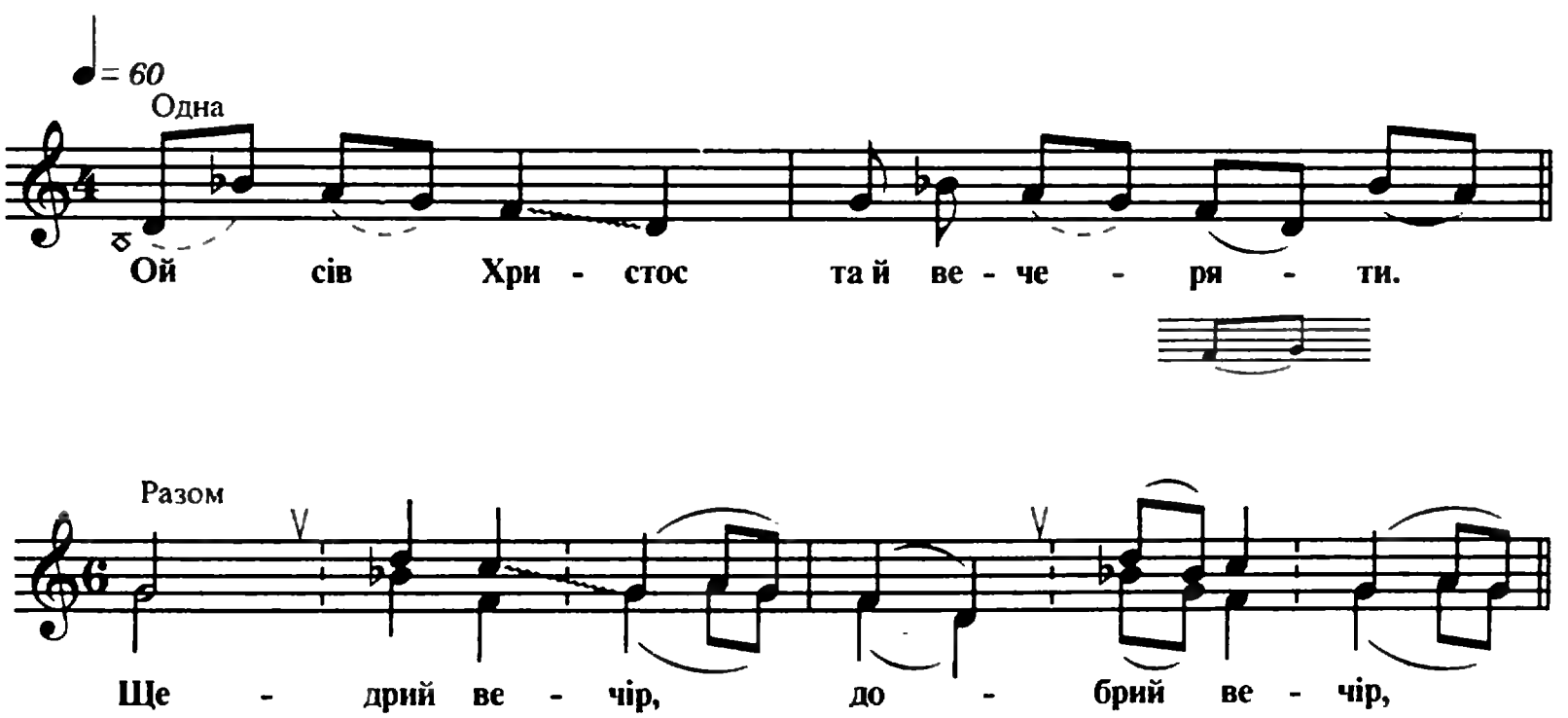
8. Вона й неньку й батька та й да налаяла.
   Щедрий вечір...

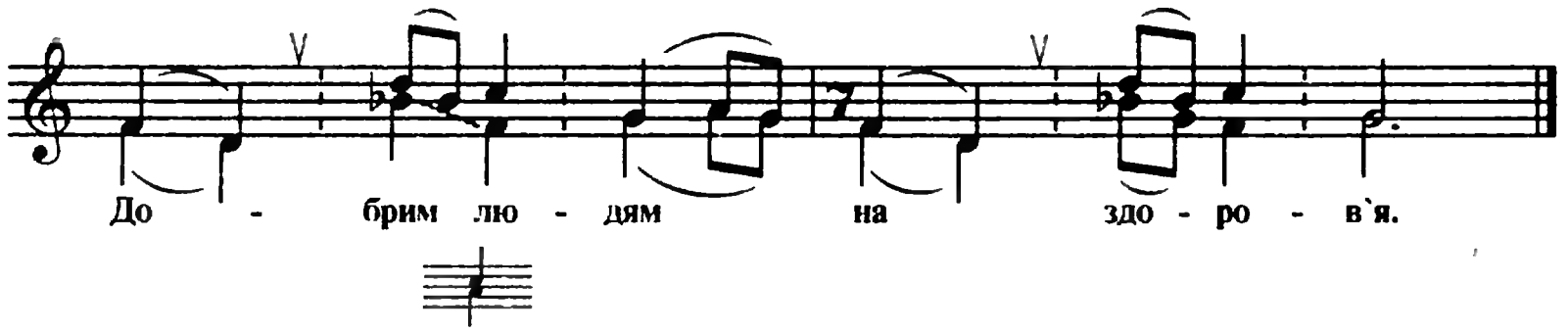
9. Вона не лаяла — тільки подумала.
   Щедрий вечір...

10. Вона не думала — тільки погадала.
    Щедрий вечір...

130. Ой сів Христос та й вечеряти (Д)

Ст. Новосергіївська

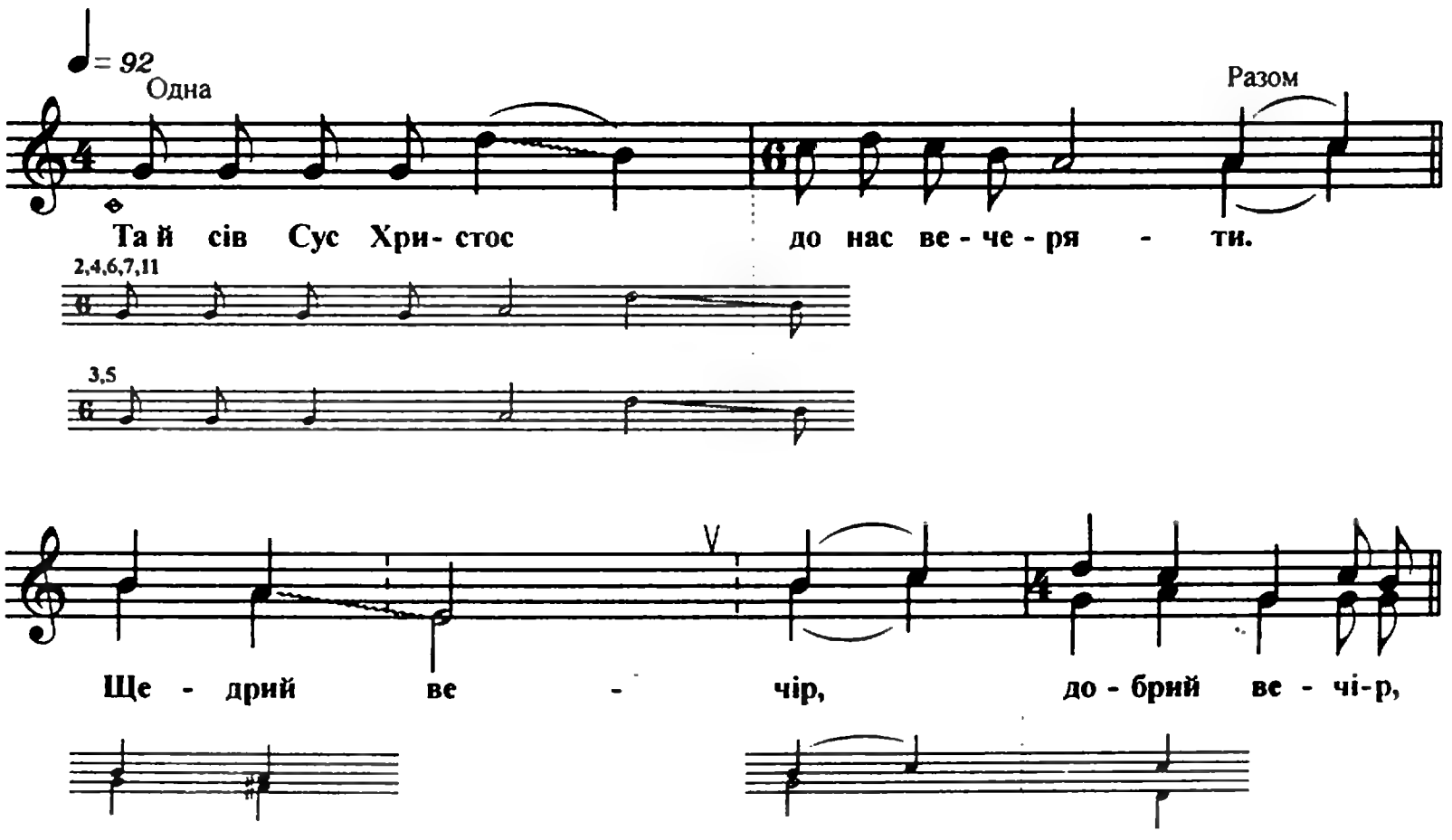


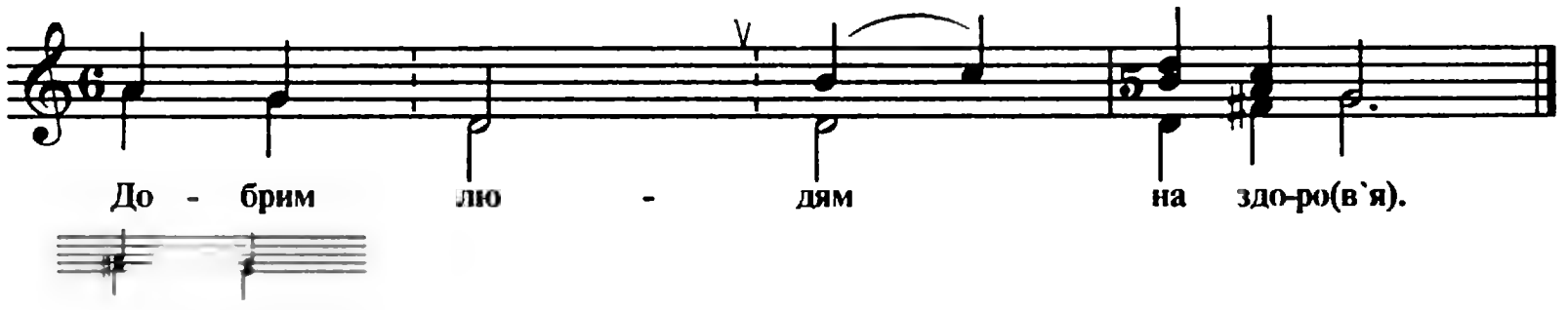


1. Ой сів Христос та й вечеряти.
   Щедрий вечір, добрий вечір,
   Добрим людям на здоров'я.
2. Та прийшла же к йому та рідная мати.
   Щедрий вечір...
3. — Ой сідайте , мамо, до нас вечеряти.
   Щедрий вечір...
4. — Ой спасибі, синку, за ту й вечерінку.
   Щедрий вечір...
5. — Та дайте же, мамку, та райські ключі.
   Щедрий вечір...
6. Та й поотпускати та праведні душі.
   Щедрий вечір...
7. Та одну же душу та й не випускати.
   Щедрий вечір...
8. Та й та же душа, вона ж согрешила.
   Щедрий вечір...
9. Та вона же неньку, вона прогнівила.
   Щедрий вечір...
10. Вона й не грешила, тільки подумала.
    Щедрий вечір...
11. А ота же думка та гірше же лайки.
    Щедрий вечір...

131. Та й сів Сус Христос до нас вечеряти (Е)

Ст. Кисляківська

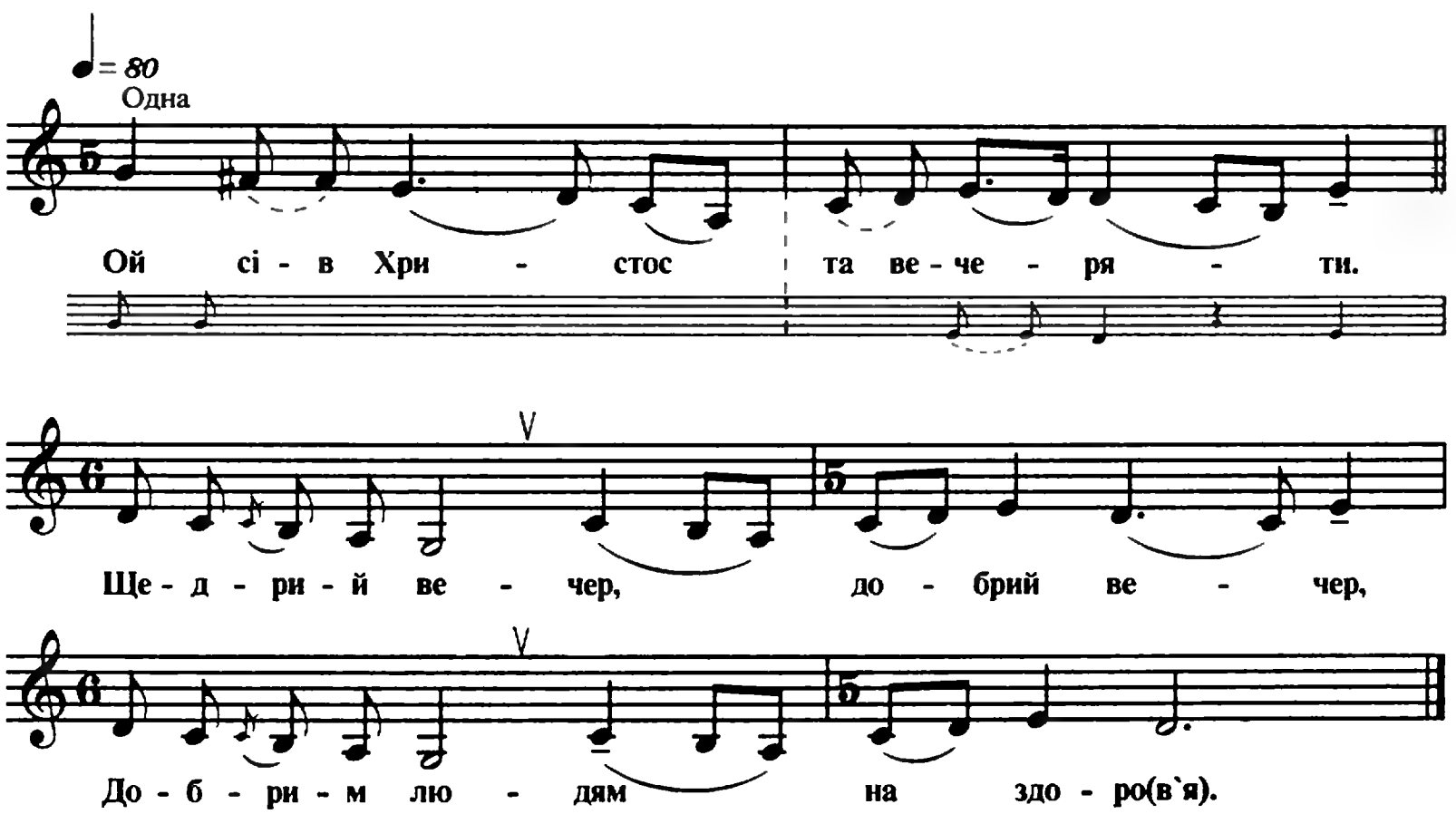




1. Та й сів Сус Христос до нас вечеряти.
   Щедрий вечір, добрий вечір,
   Добрим людям на здоро(в'я).
2. Та прийшла до його та й Божая мати.
   Щедрий вечір...
3. — Ой сідай, мати, до нас вечеряти.
   Щедрий вечір...
4. — Ой спасибо, синку, за ту вечеринку.
   Щедрий вечір...
5. Ой подай, синку, та райськіє ключі.
   Щедрий вечір...
6. Та поодмикати всі раї та пекли.
   Щедрий вечір...
7. Та й повипускати всі праведні душі.
   Щедрий вечір...
8. А одною душу та й не випускати.
   Щедрий вечір...
9. А отая душа многа согрешила.
   Щедрий вечір...
10. Вона батька, матєр та й налаяла.
    Щедрий вечір...
11. — А я ж не лаяла – тільки подумала.
    Щедрий вечір...

132. Та сів Христос та вечеряти (Є)

Ст. Медведівська



1. Ой сів Христос та вечеряти.
   Щедрий вечер, добрий вечер,
   Добрим людям на здоро(в'я).

2. Прийшла до його Божая мати.
   Щедрий вечер...

3. — Сідай, мати, до нас вечеряти.
   Щедрий вечер...

4. — Ой спасибо, синку, за цю ж вечеринку.
   Щедрий вечер...

5. Ой дай, сину, райські ключі.
   Щедрий вечер...

6. Одімкнути рай і пекло.
   Щедрий вечер...

7. Випустити праведні душі.
   Щедрий вечер...

8. А й однії та й не випускати.
   Щедрий вечер...

9. Вона й душа согрешила.
   Щедрий вечер...

10. Отца й неньку та налаяла.
    Щедрий вечер...

11. Вона не лаяла — тільки подумала.
    Щедрий вечер...

12. А та думка та гірше лайки.
    Щедрий вечер...
    Щедрий вечер!

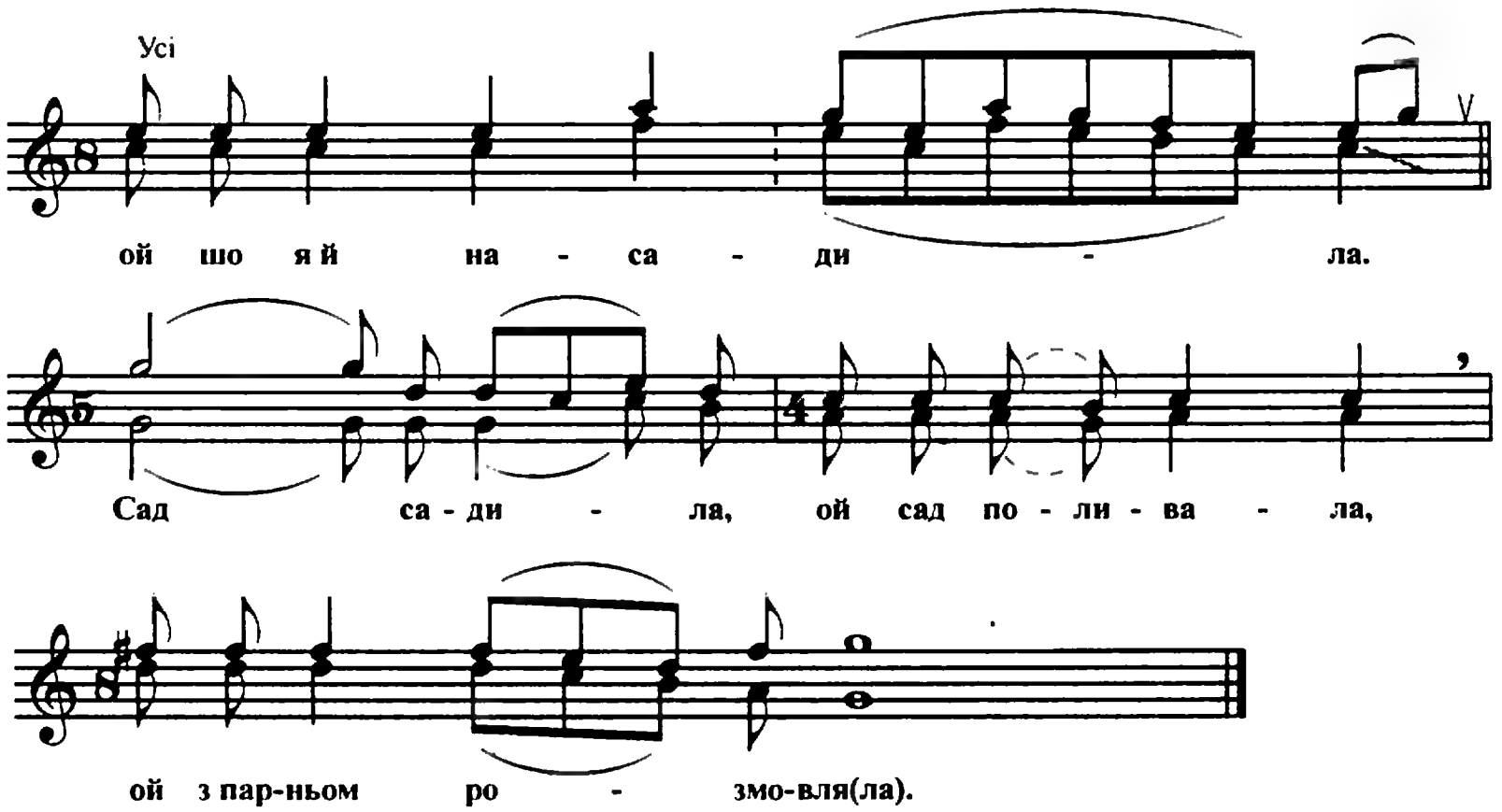
ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ

133. Терен, мати, ой да коло хати

Ст. Кущівська

♩= 60
Одна

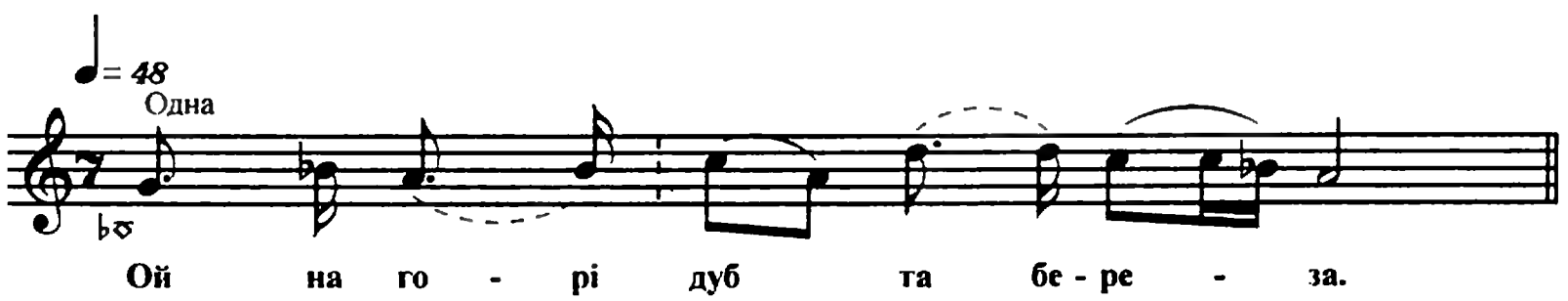
Те - рен, ма - ти, ой да ко - ло ха - ти,

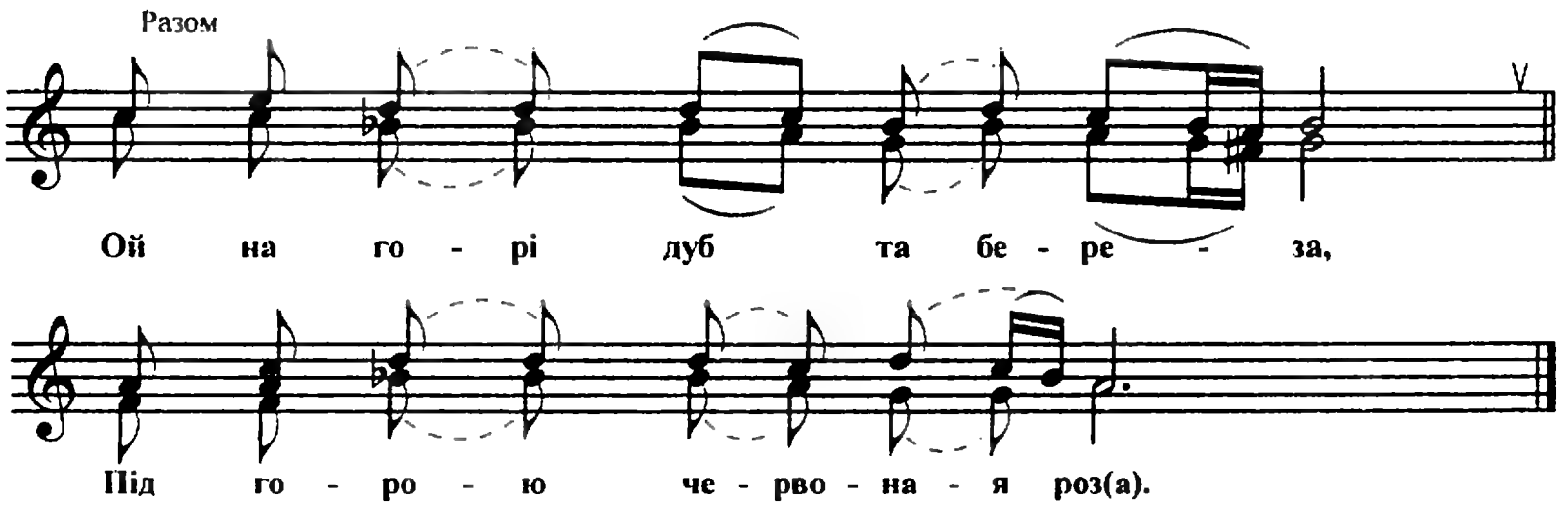


1. Терен, мати, ой да коло хати, ой шо я й насадила.
   Сад садила, ой сад поливала, ой з парньом розмовля(ла).
2. Сад садила, ой сад поливала, ой з парньом розмовляла.
   Хорош парень, ой хороший, бравий, ой руси кудрі в'ють(ся).
3. Хорош парень, ой хороший, бравий, ой руси кудрі в'ються.
   Руси кудрі, а бровочки чорні, ой глаза ж розвесе(лі).
4. Руси кудрі, а бровочки чорні, ой глаза розвеселі.
   Отдай мене, та й мій батенько, ой за кого я схо(чу).
5. Отдай мене, та й мій батенько, ой за кого я схочу.
   Та й за того білесенька, де сім'я розвесе(ла).
6. Де свекорко, як рідний батенько, а свекра — рідна мати.
   А девері, як рідні є браття, а зовиці — сестри(ці).

134. Ой на горі дуб та береза

Ст. Старолеушківська





1. Ой на горі дуб та береза.
   Ой на горі дуб та береза,
   Під горою червоная роз(а).

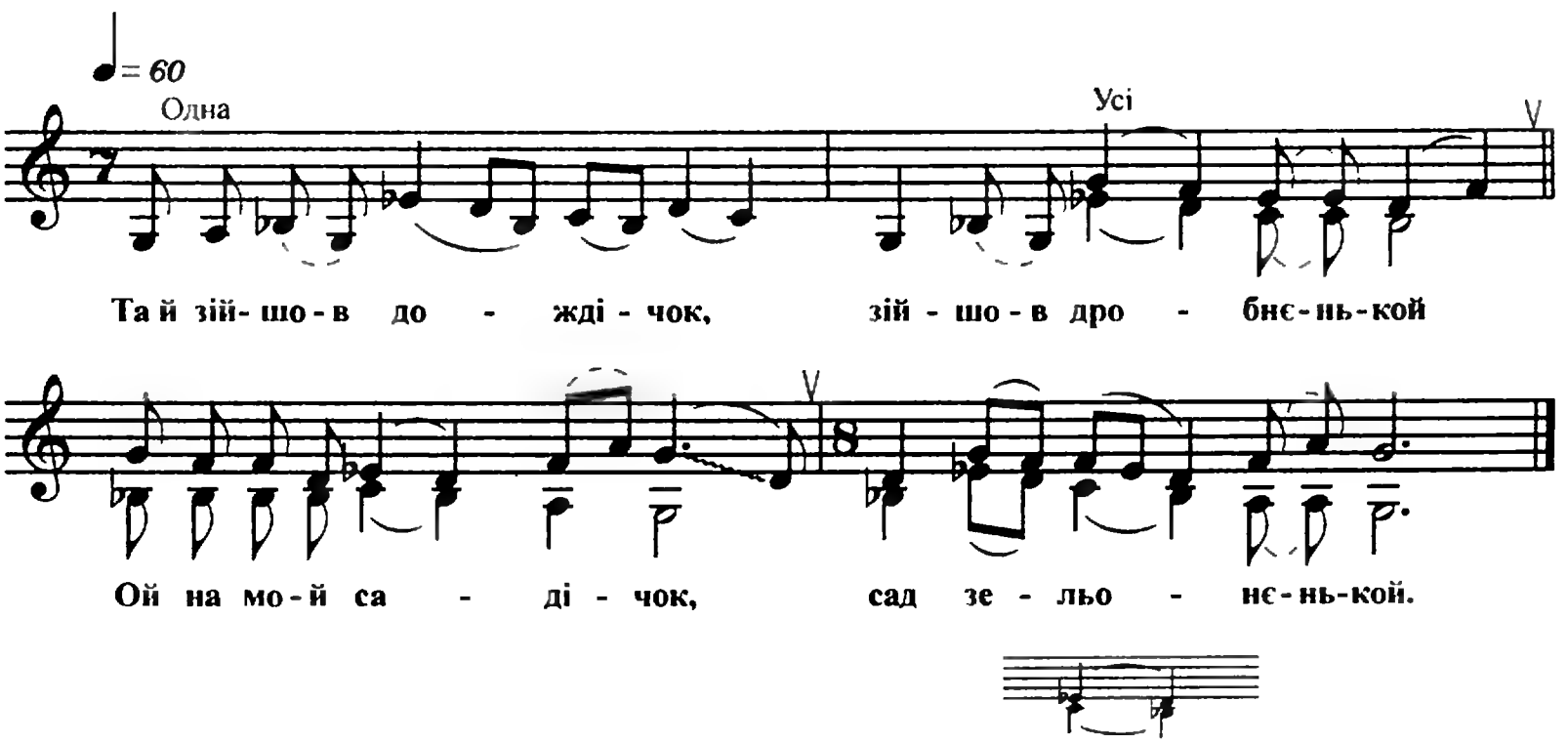
2. Там Манюшка стояла.
   Там Манюшка стояла,
   Русу косу чесал(а).

3. Прийшов до неї та й батейко.
   Прийшов до неї та й батейко:
   — Іди, доню, додом(у).

4. Іди. доню, додому.
   Іди, доню, додому —
   От Ванюши старости прийш(ли).

135. Та й зійшов дождічок

Ст. Незамаївська



1. Та й зійшов дождічок, зійшов дробнєнькой
   Ой на мой садічок, сад зельонєнькой.

2. Та ізбив яблучко з сладкої яблоньки.
   Ой котися, яблучко, й куда й котися.

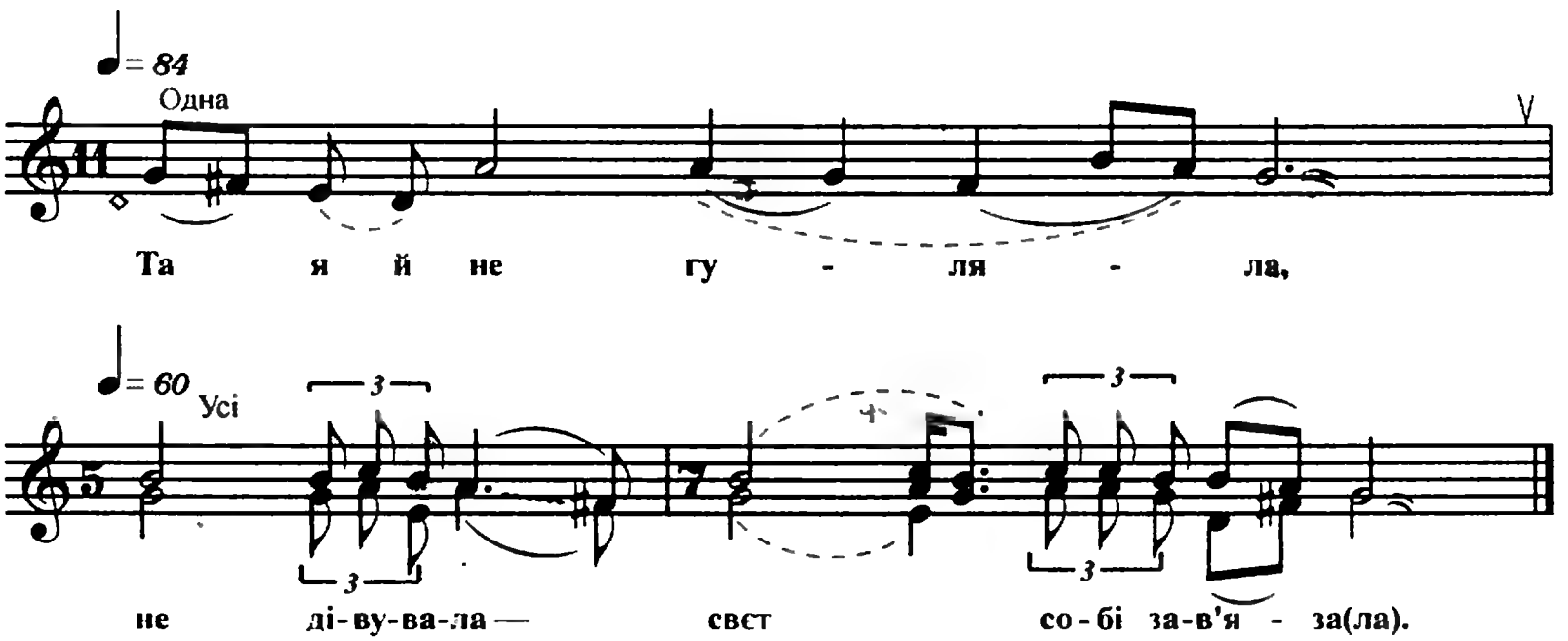
3. Ой котися, яблучко, й куда й котися.
   Ой отдай, батеніко, куда й схочеться.

4. Ой отдай, батеніко, куда й схочеться.
   Ой да не за старого й не за малого.

5. Ой да не за старого й не за малого,
   Ой да за козаченька й розудалого.

136. Та я й не гуляла

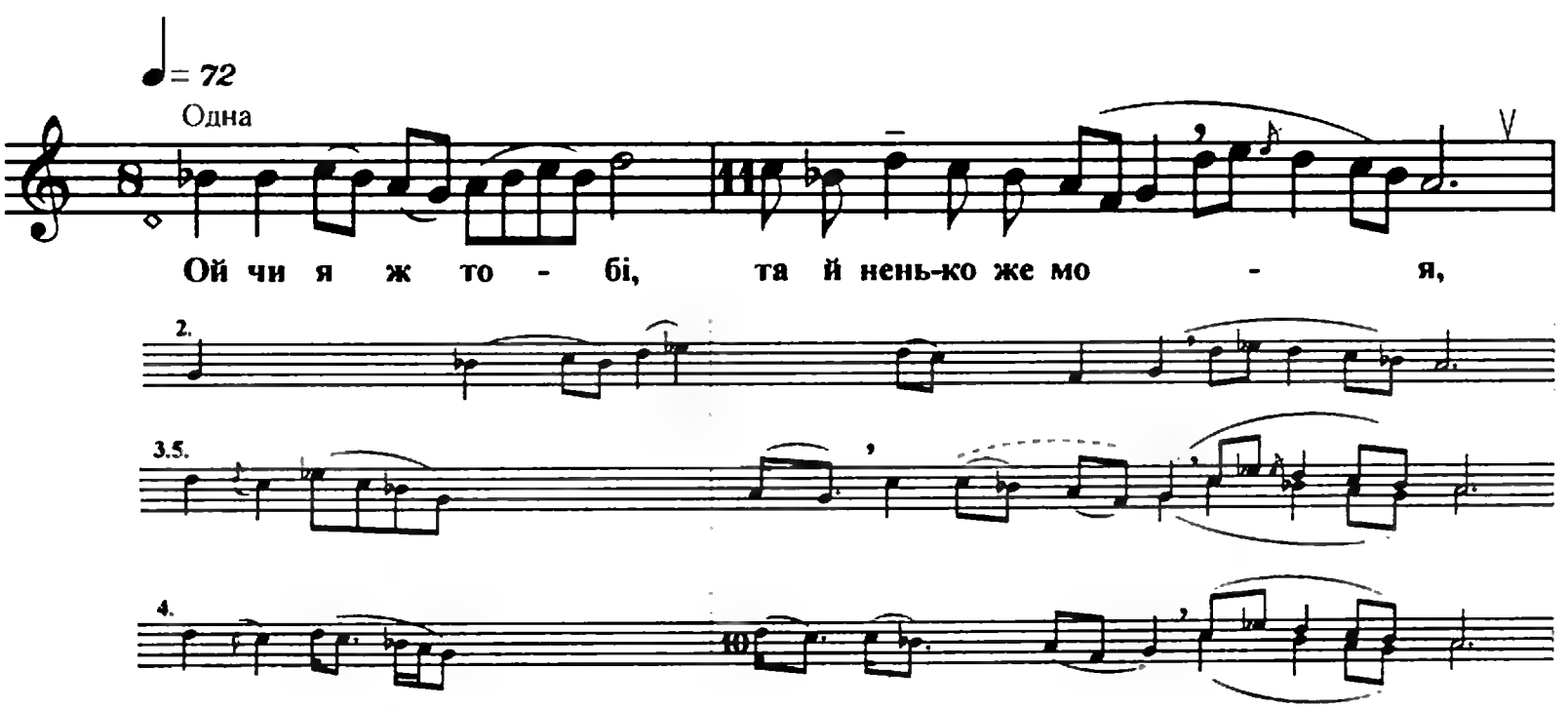
Ст. Незамаївська

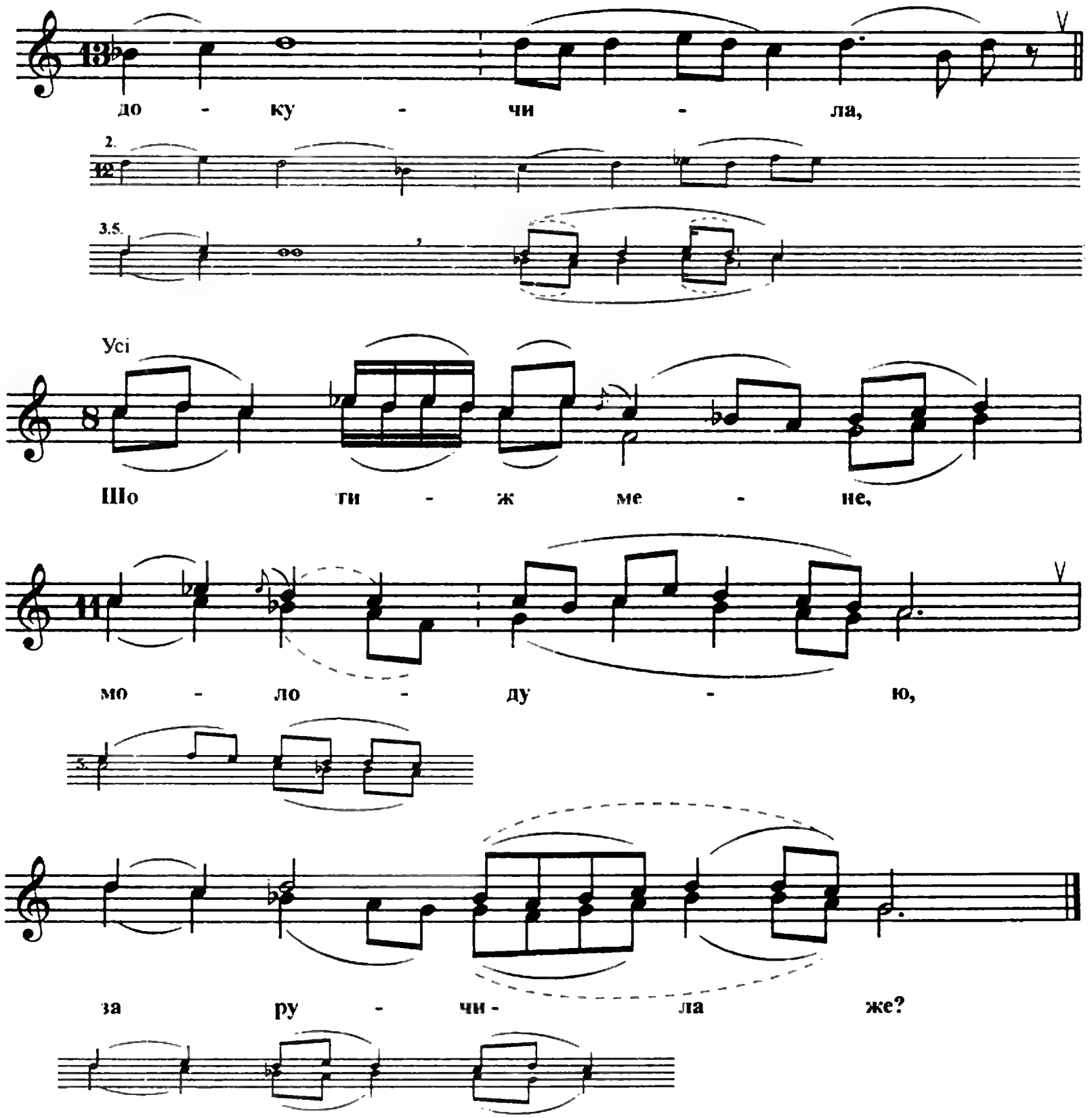


1. Та я й не гуляла, не дівувала — свєт собі зав'яза(ла).
2. Та дівки гуляють, кісками мають, мене, мене не прийма(ють).
3. Та хоть і приймуть вони, я й погуляю — правдоньки
   та й не скаж(уть).
4. Та й скажуть слово, скажуть другоє — третєє не таке.
5. Та скажуть: «Іди й од нас. Ти засватана, ти од нас однята.
6. Ти, — скажуть, — іди од нас, ти заручена, ти од нас одлуче(на)».

137. Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя

Ст. Староджереліївська





1. Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя, докучила,
   Шо ти ж мене, молодую, заручила же?

2. Ой докучила та й руса же коса, щодня чешучи?
   Докучили подруженьки, щодня ходячи?

3. Ой як не буде, та й ненько же моя, мене в тебе,
   Та й не зайдуть подруженьки в двір до тебе.

4. Ой як ітімуть та й подруженьки та й будуть співать,
   А ти вийдеш, ненько моя, та й будеш питать:

5. — Ой чи тут, чи тут та й Галюшечка, чи тут чи й нема?
   Не чуть її голосочка, не чути й співа.

138. Ой їхали баяри горою же

Ст. Калниболоцька

♩= 88

Одна

Ой ї - ха - ли бо - я - ри

Усі

го - ро - ю же Та й вез - ли же

ко - ро - ну че - р - во(ву). Гу!

1. Ой їхали бояри горою же
   Та й везли же корону черво(ву). Гу!
2. А на тій же короні мальовання же.
   Це же тобі, Валюша, твоє дівува(ння). Гу!

139. Ой новая гребельочка

Ст. Каневська

♩= 64

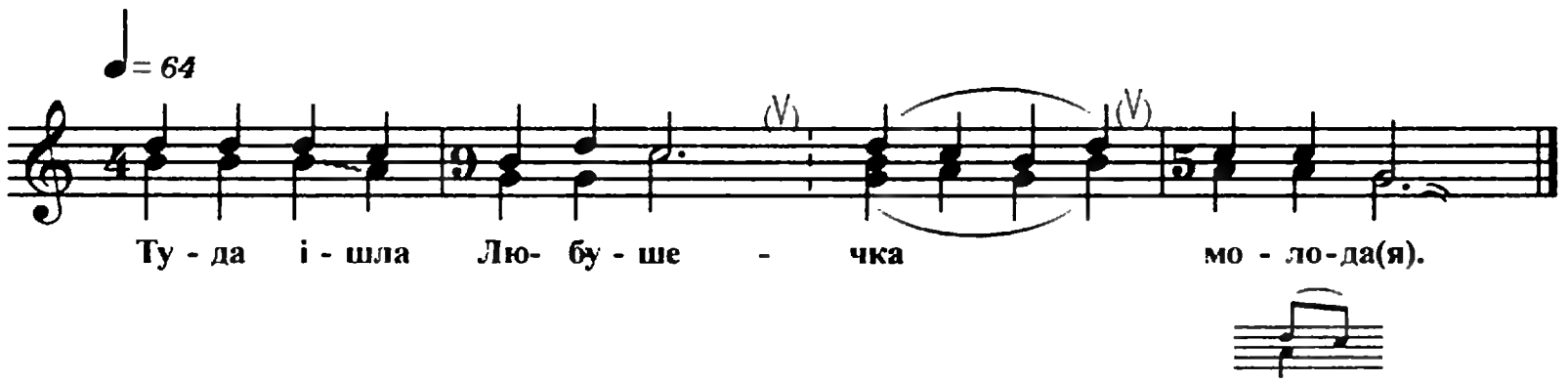
Одна

Ой но - ва - я гре - бе - льо - чка,

♩= 58

Разом

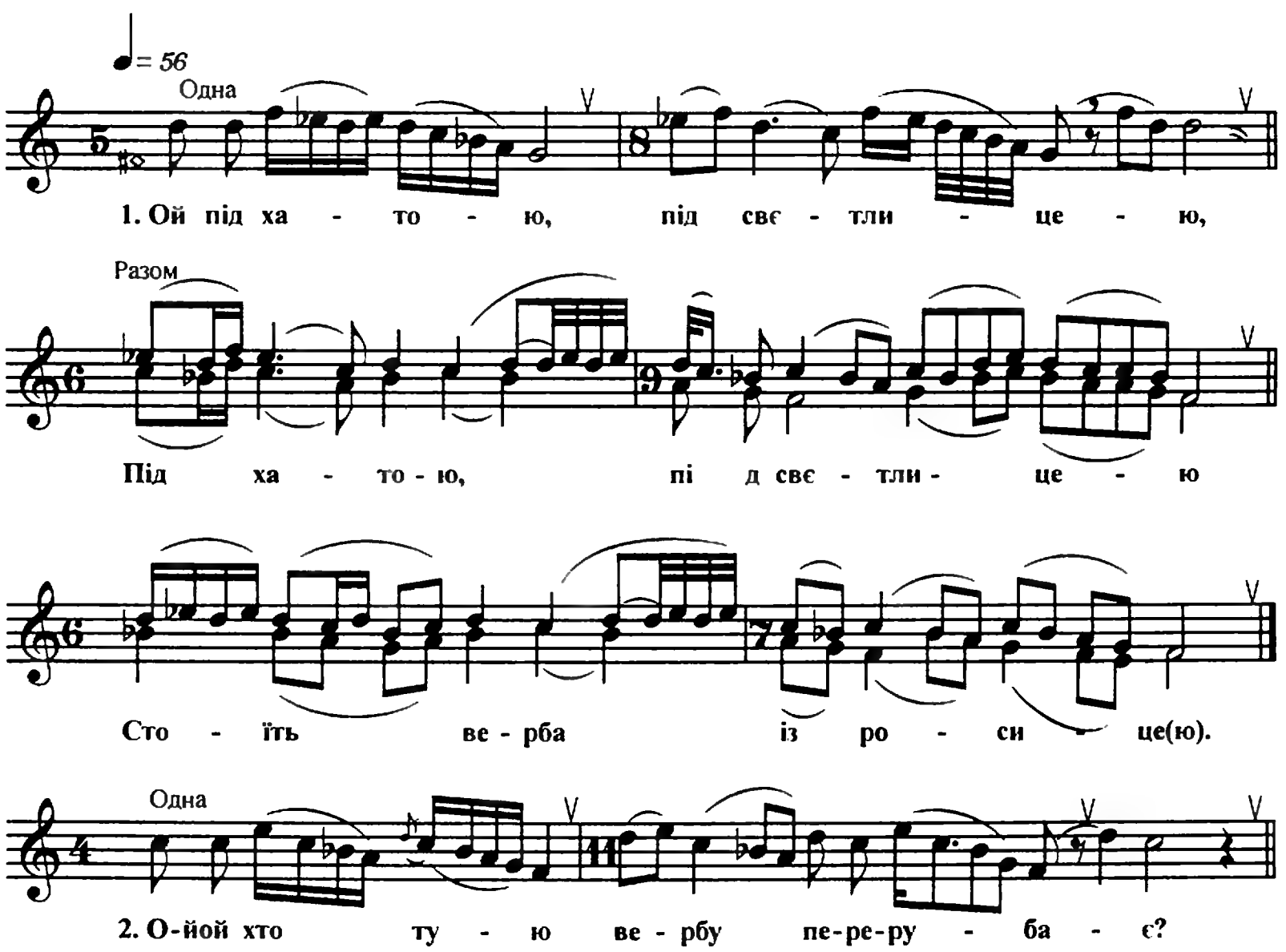
но ва - я,



1. Ой новая гребельочка, новая,
   Туда ішла Любушечка молода(я).
2. Єхав, єхав Колюшечка горою,
   Кликав, кликав Любушечку з собою.
3. — Іди, іди, Любушечка, іди з нами,
   Дамо тобі та й квіточку з ягідка(ми).
4. — А я же тії та й квіточки не зносю,
   Полюбила Колюшечку — не бросю.

140. Ой під хатою, під свєтлицею (А)

Ст. Староджереліївська



Разом

Ой хто ту-ю ве-р-бу пе-ре-ру-ба-є?

Ой хто ту-ю ро-су по-зи-би-ра(є)?

Одна

3. Ой під-ру-ба-є мо-ло-ди-й Ко-лю-шка,

Разом

Пі-дру-ба-є мо-ло-дий Ко-лю-лю-шка,

По-зби-ра-є мо ло-да Га-люш(ка).

Одна

4. Ой під вер-би-це-ю ко-ня й по-га-ня-є,

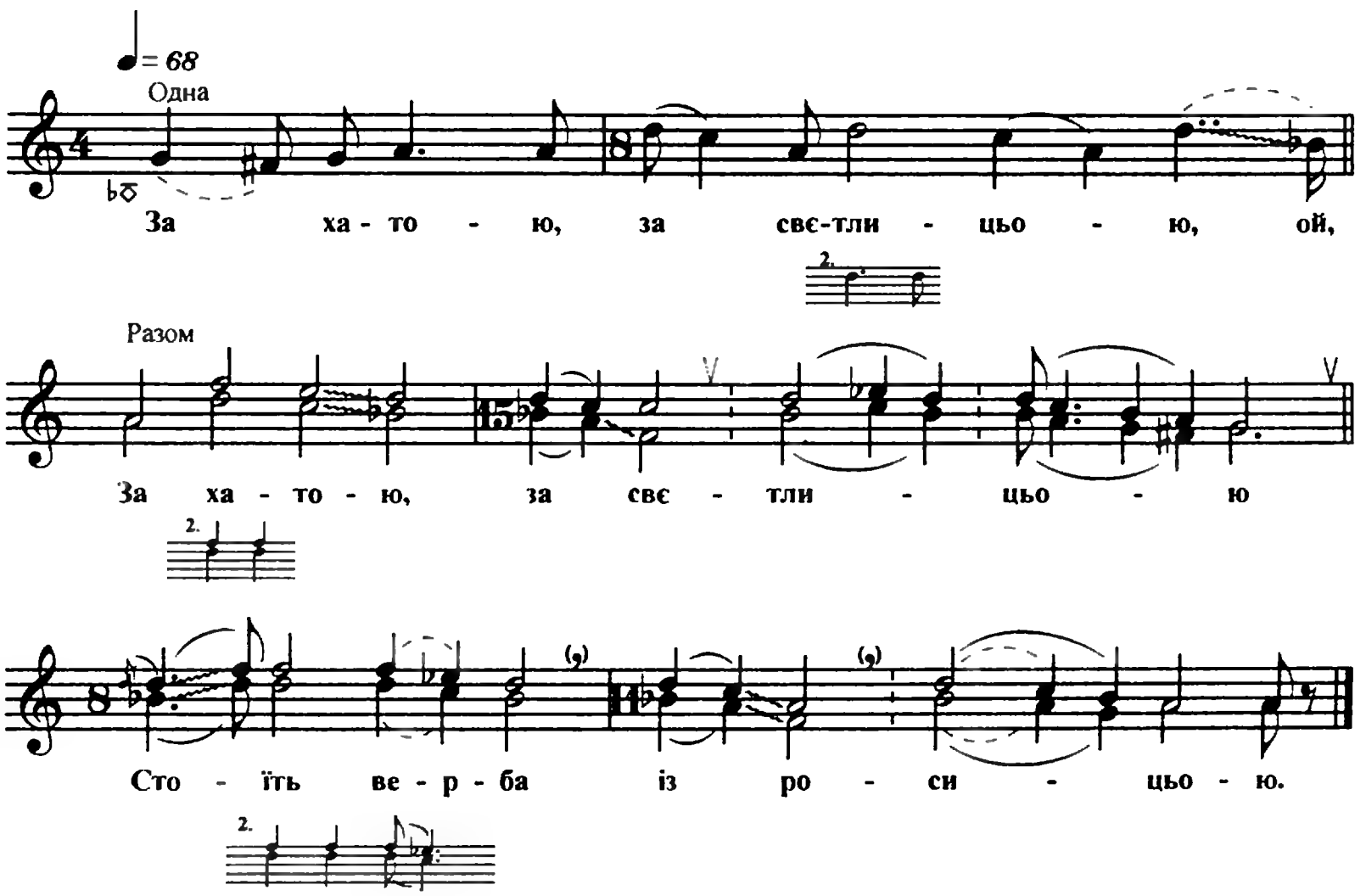
Разом

Вер-би-це-ю ко-ня й по-га-ня-є,

Ро-си-це-ю ли-че-нько вми-ва(є).

141. За хатою, за свєтлицьою (Б)

М. Коренівськ



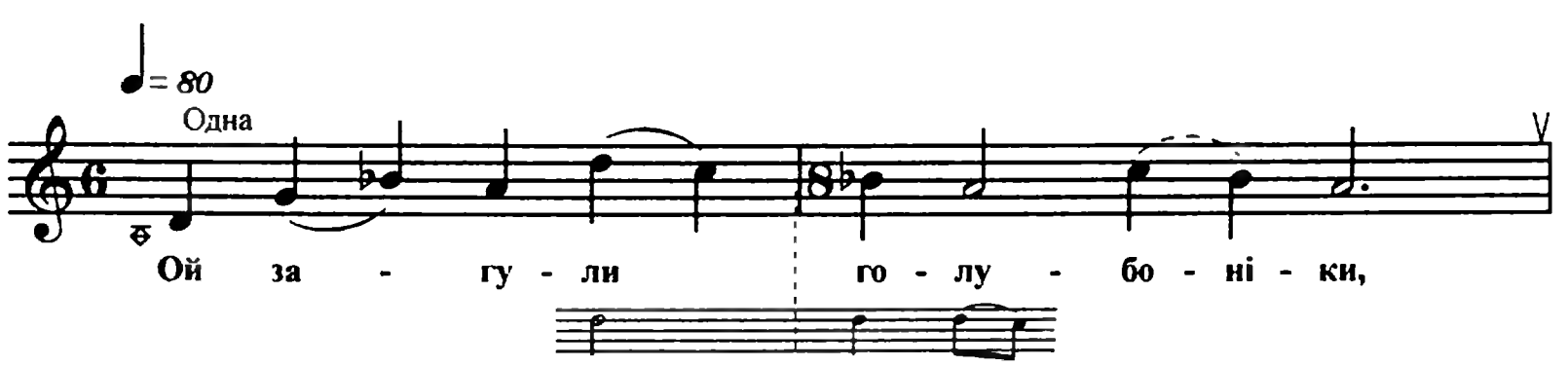
1. За хатою, за свєтлицьою, ой,
   За хатою, за свєтлицьою
   Стоїть верба із росицьою.

2. Ой хто же цюю вербу ізрубає,
   Ой хто же цюю вербу ізрубає,
   Ой хто же цюю росу позбирає?

3. Ізрубає молодий Коля, ой,
   Ізрубає молодий Коля,
   Позбирає й молоденька Зоя.

142. Ой загули голубоніки

Ст. Незамаївська



♩ = 60
Усі

в го - ру ле - тю - чи.

А за ни - ми та й Ва - ле - чи - ка,

все пла - чу - чи.

1. Ой загули голубоніки, в гору летючи.
А за ними та й Валєчика, все плачучи.

2. — Ой заверни, мій батеніку, голубоньки в сад.
Нехай моє гулянячеко завернуть назад.

3. — Ой високо, дитя моє, сполинули.
Вони твоє гуляняченко педвернули.

143. Ой дай, Боже, з неба

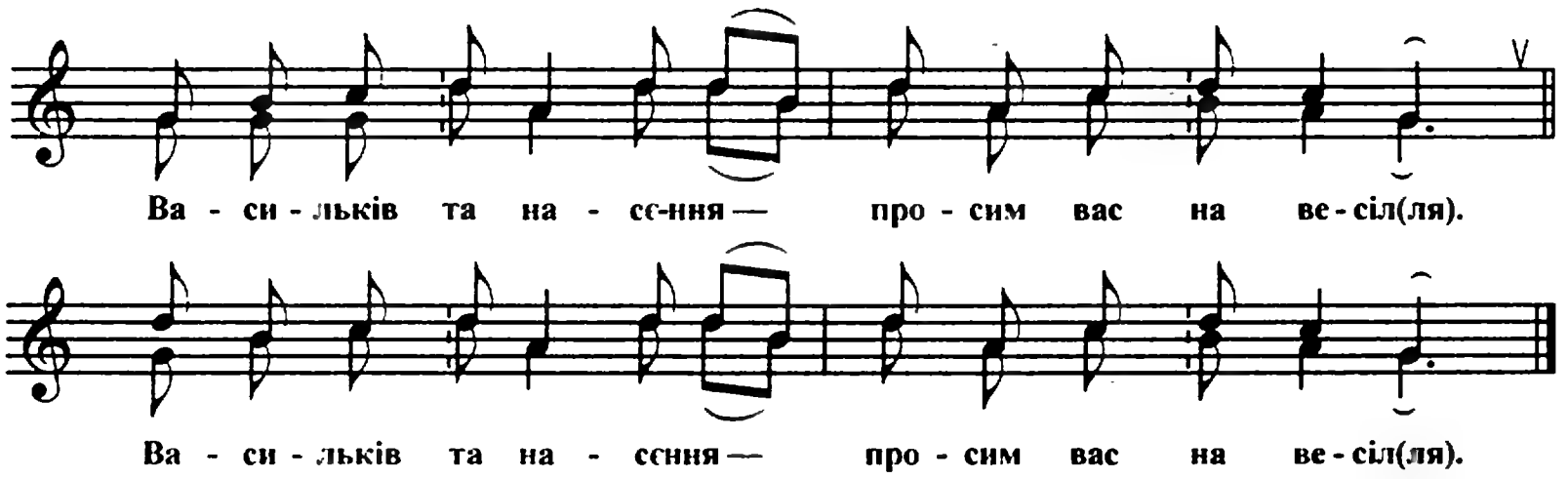
Ст. Старолеушківська

♪ = 136
Одна

Ой дай, Бо - же, з не - ба.

Разом

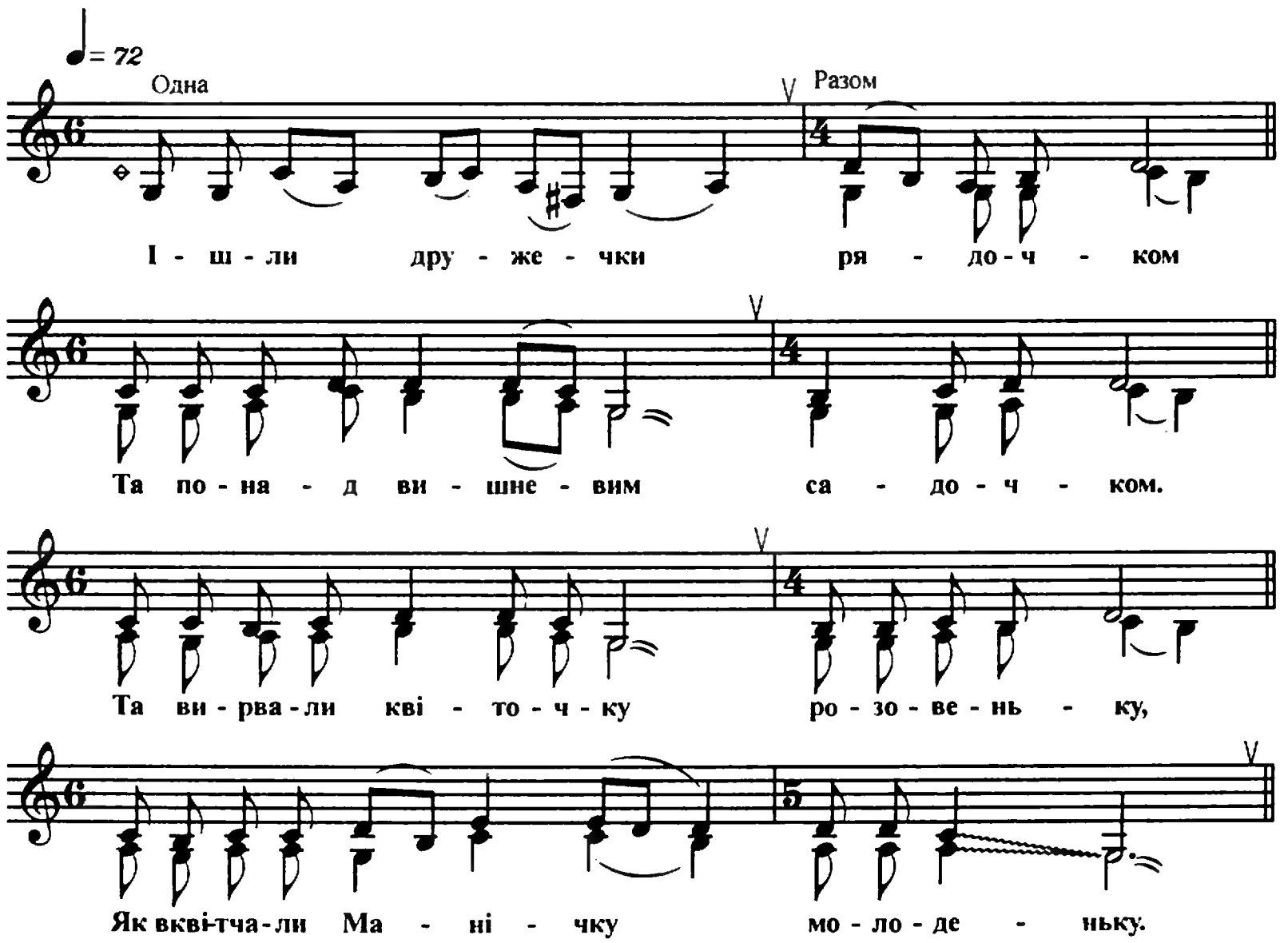
Ой дай, Бо - же, з не - ба, чо - го лю - дям тре - ба.

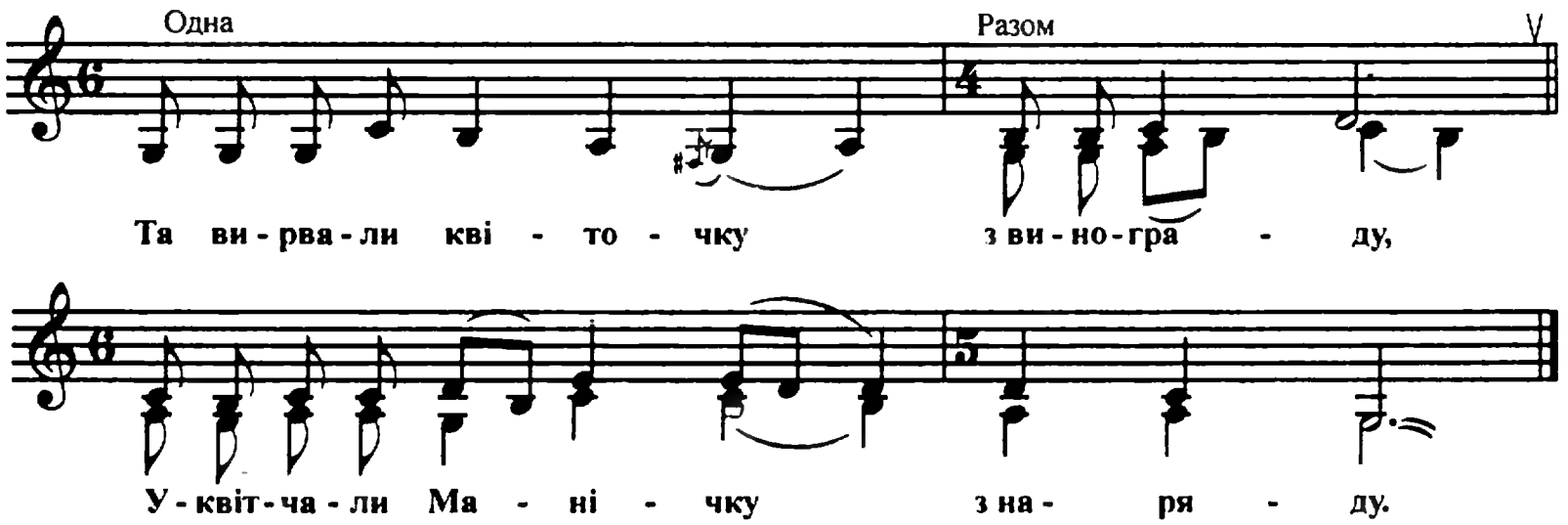


1. Ой дай, Боже, з неба, (2), чого людям треба.
   Васильків та насєння — просим вас на весіл(ля). (2)
2. Ой дай, Боже, з неба, (2), чого людям треба.
   Васильків ще й петрушки — просим вас у дружки. (2)

144. Ішли дружечки рядочком

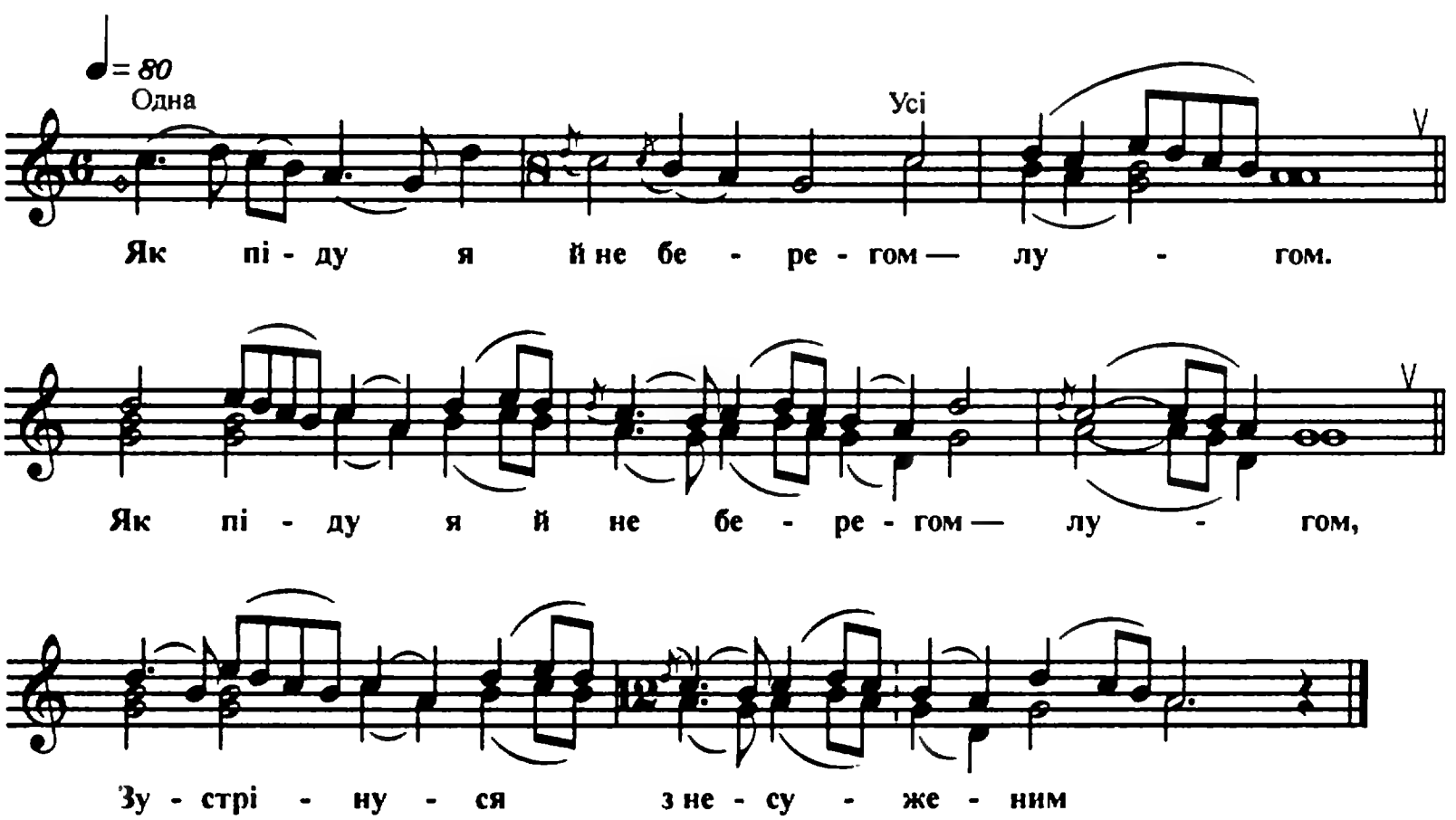
Ст. Кугоєйська





145. Як піду я й не берегом — лугом

Ст. Отаманська



1. Як піду я й не берегом—лугом.
   Як піду я й не берегом—лугом,
   Зустрінуся з несуженим дру(гом).
2. —Здоров, здоров, несужений друже.
   Здоров, здоров, несужений друже,
   Ми з тобою любилися ду(же).
3. Любилися, як зерно в орісі.
   Любилися, як зерно в орісі,
   Розійшлися, як туман по лі(сі).
4. Любилися — нас ненька не знала.
   Любилися — нас ненька не знала.
   Розійшлися — вся челядь узна(ла).

146. Ой сонечко колєсом вгору іде

Ст. Калниболоцька

♩= 80 Одна Усі

1. Ой со - не - чко ко - лє - сом, гу!, вго - ру і - де.

Мо - ло - да - я та й Ва - лю - ша з дво - ру і - де

Із зо - ло - ти - ми ві - н - ка(ми). Гу!

Одна Усі

2-3. Із зо - ло - ти - ми ві - н - ка - ми,

Із мо-ло - ди - ми дру - жеч - ка(ми). Гу!

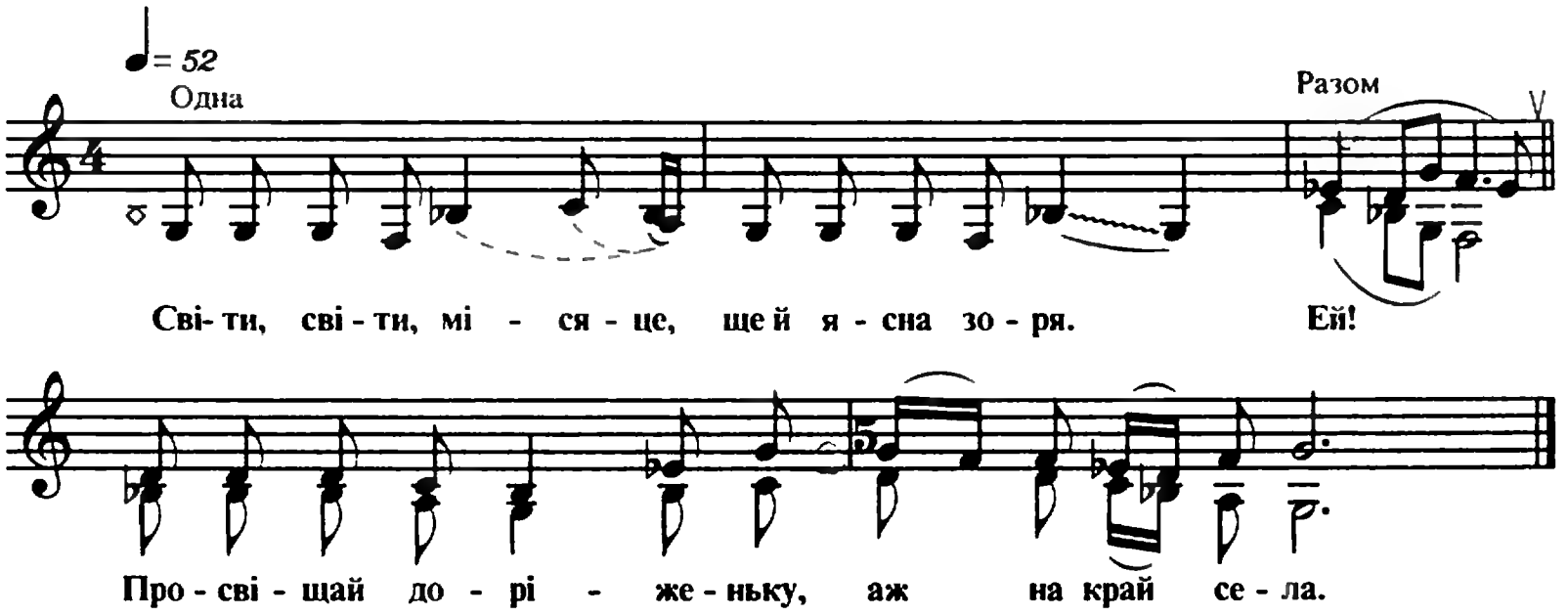
1. Ой сонечко колєсом, гу!, вгору іде.
   Молодая та й Валюша з двору іде
   Із золотими вінка(ми). Гу!

2. Із золотими вінками,
   Із молодими дружечка(ми). Гу!

3. В неє же віночки золотенькі,
   В неє дружечки молодень(кі). Гу!

147. Світи, світи, місяце

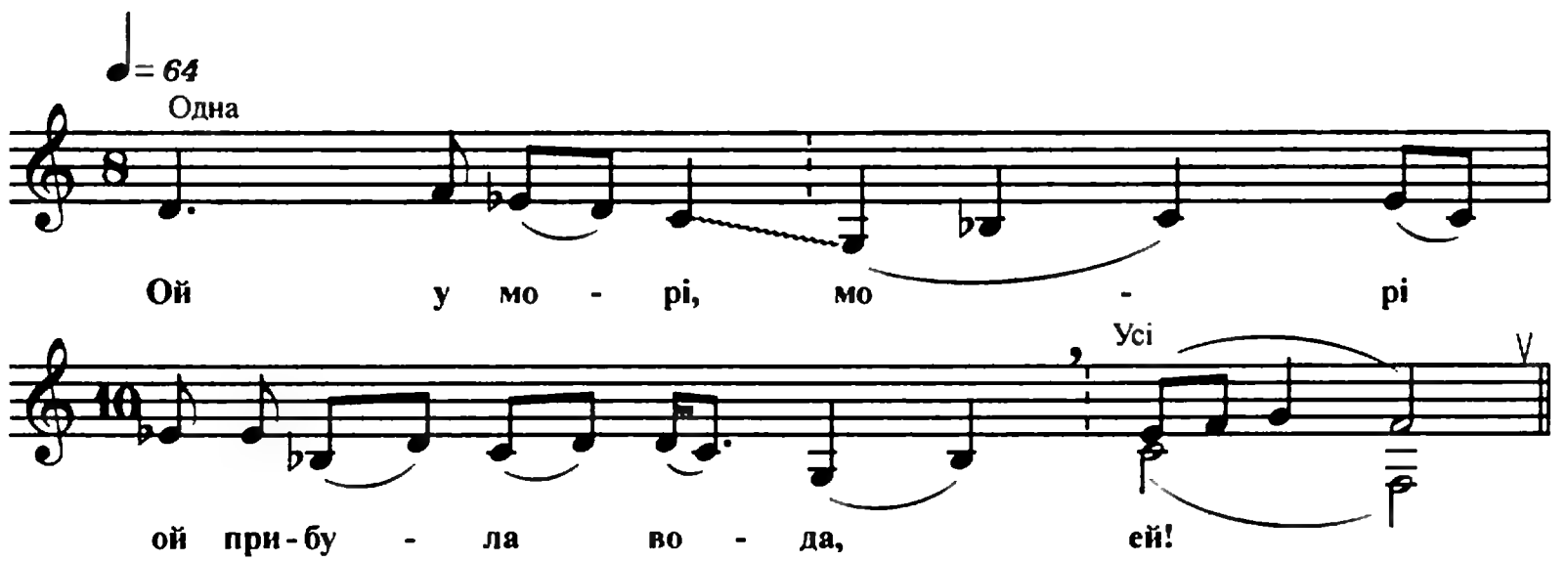
Ст. Новосергіївська

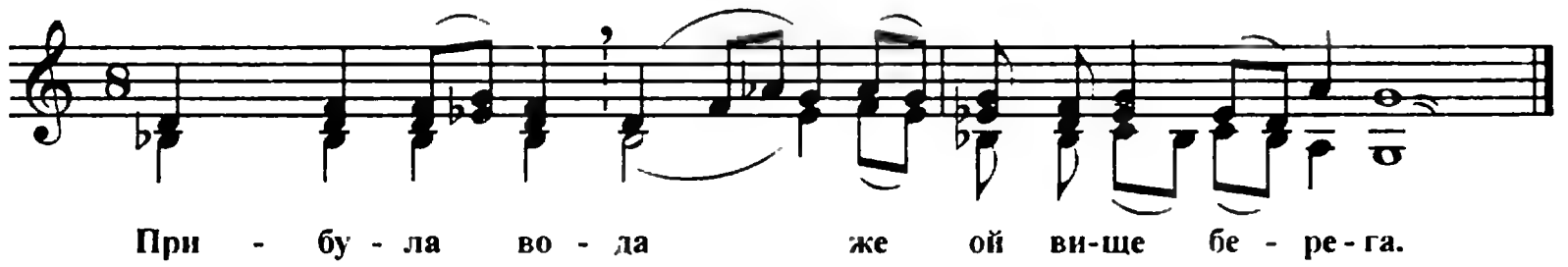


1. Світи, світи, місяце, ще й ясна зоря. Ей!
   Просвіщай доріженьку аж на край села.
2. Аж на край села, де живе вдова. Ей!
   А у тої вдовушки дочка хороша.
3. А у тої вдовушки дочка хороша. Ей!
   По светлиці ходе, чеше волоса.
4. Чесала, чесала, перечесує. Ей!
   Голубою лєнтою перев'язує.
5. Голубою лєнтою перев'язує. Ей!
   Сестрицям-подруженькам переказує:
6. — Сестриці-подруженьки, кайтесь ви на мнє. Ей!
   Не ходите заміж в чужій сторонє.

148. Ой у морі, морі

Ст. Старонижчестебліївська

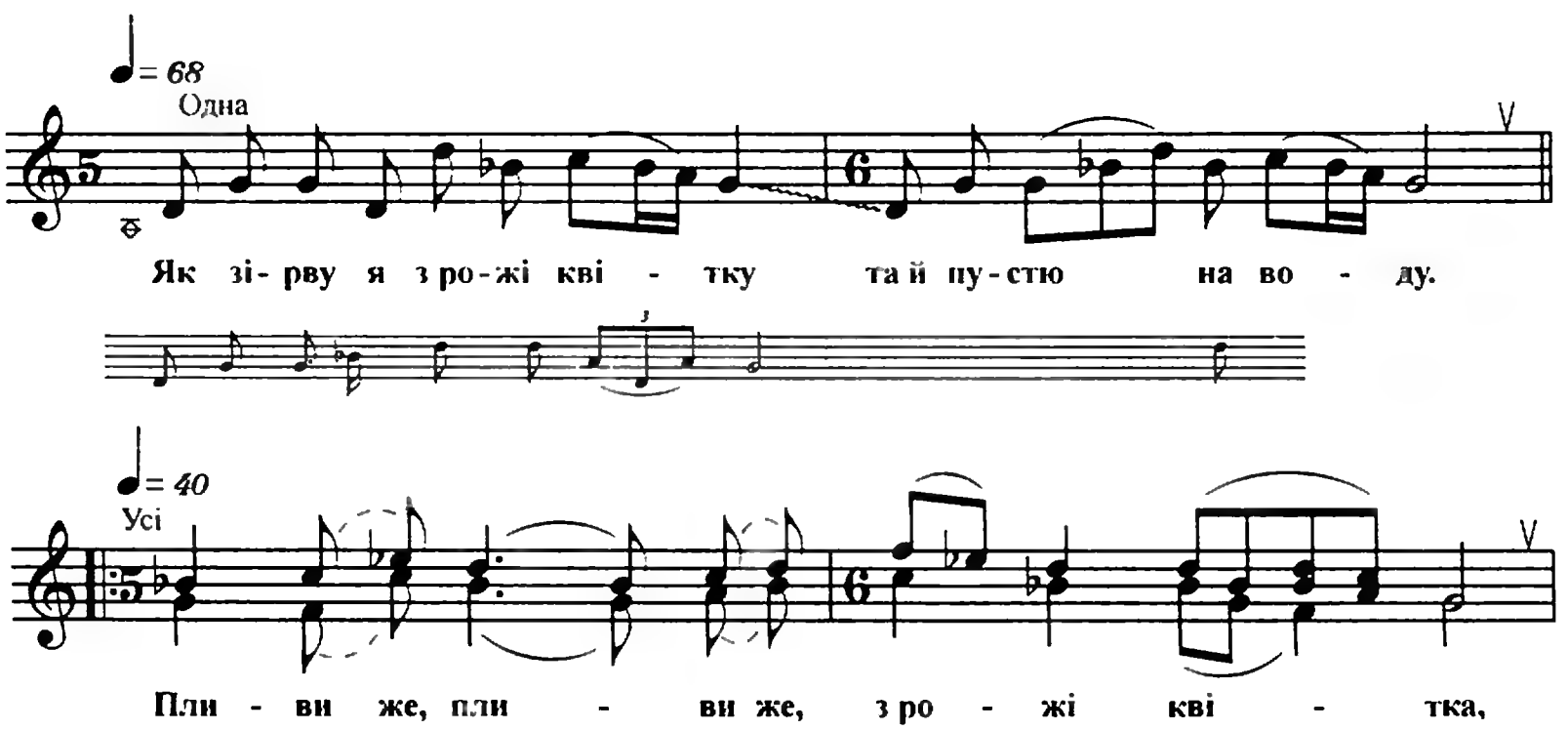


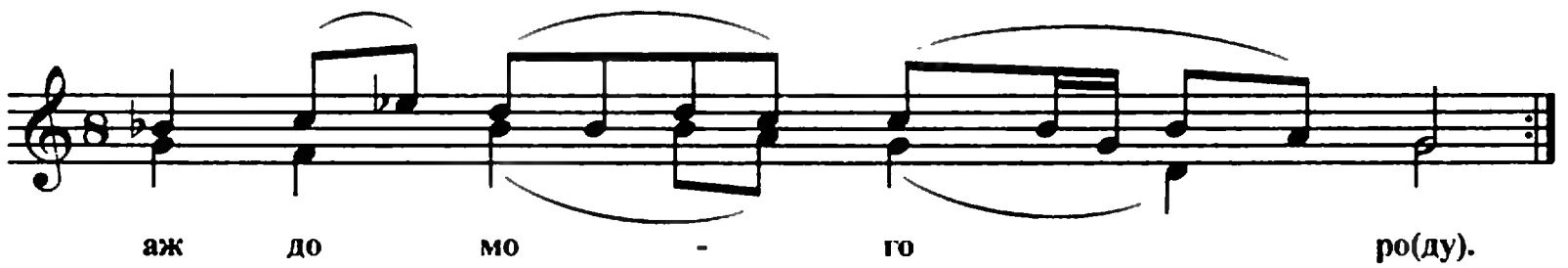


1. Ой у морі, морі ой прибула вода, ей!
   Прибула вода же ой вище берега.
2. Прибула вода же ой вище берега, ей!
   Вище берега же, ой де живе вдова.
3. Де живе вдова же, аж на краю села, ей!
   А в тій вдови дочка, ой шо ясна зоря.
4. По світлиці ходе, ой чеше волоса, ей!
   Вона чеше й чеше, ой ще й приглажує.
5. Вона чеше й чеше, ой ще й приглажує, ей!
   Сестрицям-подружкам та ой приказує:
6. – Сестриці-подружки, ой кайтесь на мені, ей!
   Не ходіть на й улицю ой в чужій стороні.
7. В чужій стороні же ой парубки дурні, ей!
   А дівчонки умні, ой як на морі шум.
8. А дівчонки умні, ой як на морі шум, ей!
   Як вітер повіє, та й ой шум розжене.
9. Як вітер повіє, та й ой шум розжене, ей!
   Парубок дівчину ой з ума ізведе.

149. Як зірву я з рожі квітку

Ст. Березанська

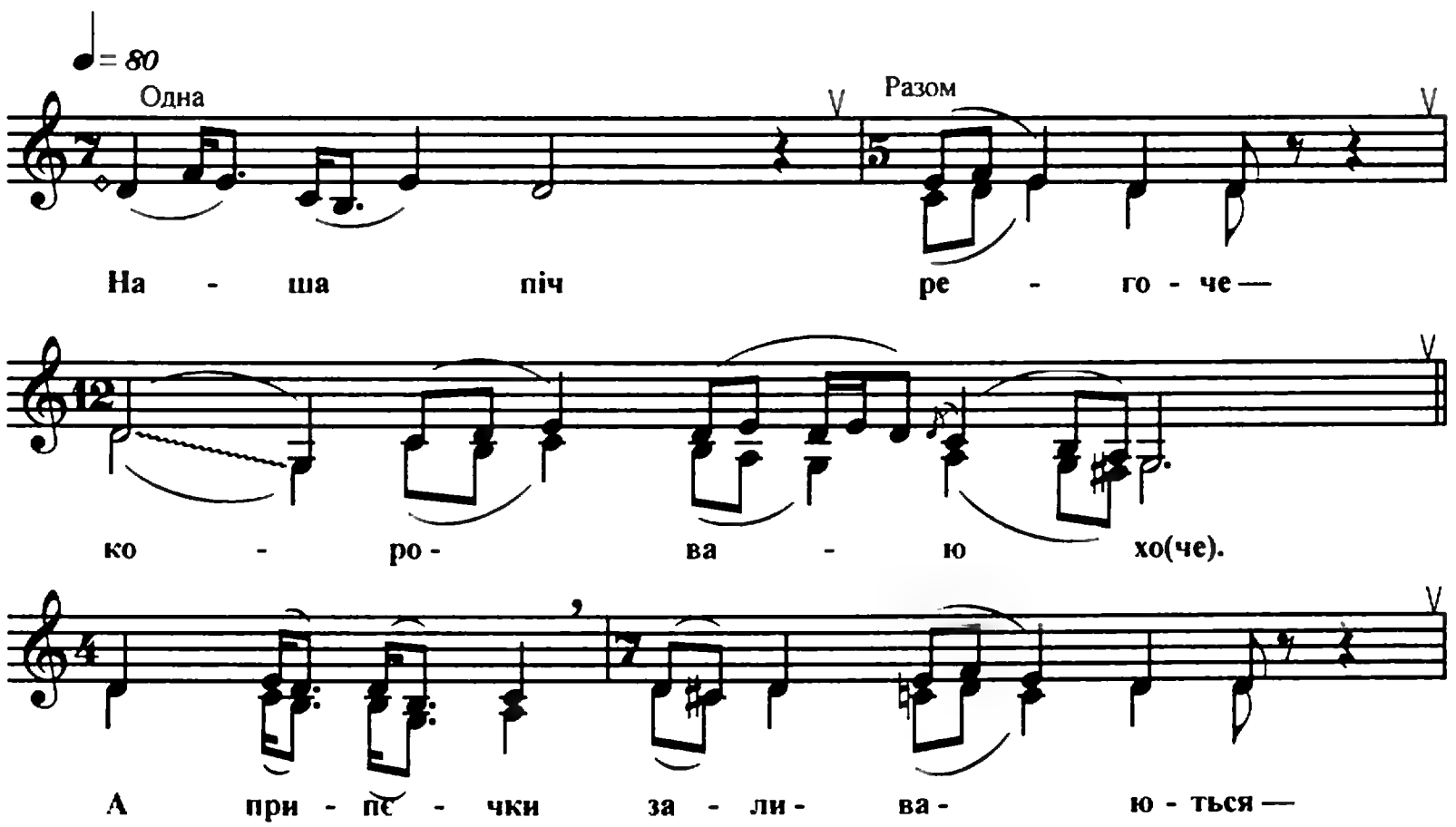


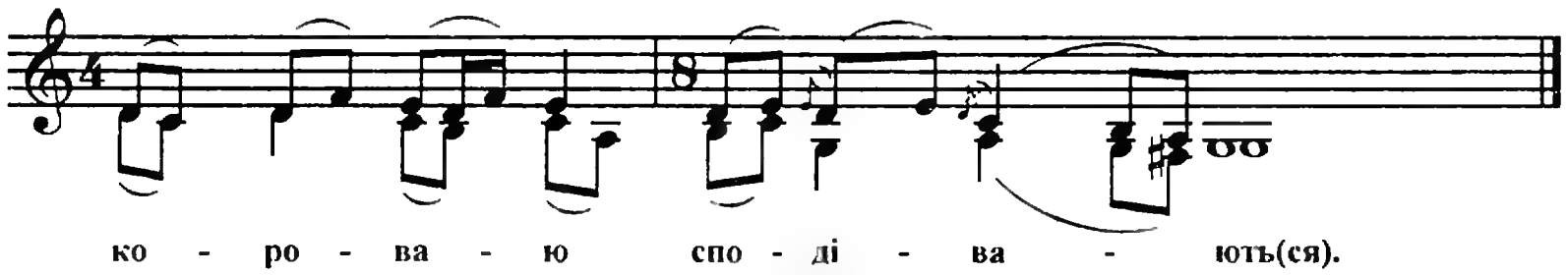


1. Як зірву я з рожі квітку та й пустю на воду.
   Пливи же, пливи же, з рожі квітка, аж до мого ро(ду). (2)
2. Пливла, пливла з рожі квітка та й стала кружиться.
   Вийшла же мати же воду брати та й стала дивить(ся). (2)
3. Ой чого же з рожі квітка на воді зав'яла?
   Мабуть же, моя же рідна дочка, горечко узна(ла)? (2)
4. Чи я в тебе, ненька моя, платки поносила,
   Що ти мене та й отдала, щоб я голоси(ла)? (2)
5. Чи я в тебе, ненька моя, високого росту,
   Чом ти мене не втопила з високого мос(ту)? (2)
6. Чи я в тебе, ненька моя, грядок не копала,
   Що ти мене сюди дала, де я не бажа(на)? (2)
7. Ти думаєш, ненька моя, що я там не плачу?
   Як я вийду за ворота, стеженьки не ба(чу). (2)

150. Наша піч регоче (А)

Ст. Староджереліївська





151. Наша піч ригоче (Б)

Ст. Старомишастівська

♩= 80

Одна

1.На - ша піч ри - го - че,

Усі

на - ша піч ри - го - че — ко - ро - ва - ю хо - че.

3.4.

А при-пі-чки у - ми - ва - ю - ться — ко ро - ва - ю -спо - ді - ва ють(ся).

1. Наша піч ригоче (2) – короваю хоче.
   А припічки умиваються — короваю сподівають(ся).

2. Ми гілочку вили, (2) горілочку пили.
   Ми гілочку довивали, горілочку допива(ли).

3. Ой де ж наша весільная мати? (2)
   Обіщала горілочку дати.
   На припічку миши шелестіли,
   мабуть, нашу матір з'їл(и).

4. Ой де ж наш весільний батько? (2)
   Обіщався горілочки дати.
   На припічку миши шелестіли,
   мабуть, нашо батька з'їл(и).

5. Дружко коровай крає,(2) семеро діток має.
   Да всі з кошелями, весь коровай забрал(и).

152. Свашка-неліпашка

Ст. Калниболоцька

♩= 96

Одна

Усі

Сваш-ка - не - лі - па - шка. Сва - шка же — не - лі - па - шка же

ши - шо - к не лі - пи - ла.

Ши - шо - к не лі - пи - ла,

дру - же - чок не ду - ри(ла). Гу!

1. Свашка-неліпашка. Свашка же — неліпашка же шишок не ліпила. Шишок не ліпила, дружечок не дури(ла). Гу!
2. Дружок не дурила, дружок же не дурила же. Одну же ізліпила. Одну же ізліпила — та й тут же сама же з'ї(ла). Гу!

153. Нема спасибі за дружку

Ст. Староджереліївська

♩= 104

1.2. Не - ма спа - си - бі за дру - жку,

не - ма спа - си - бі за дру - жку,

за(я) ва - шу - ю слу - жку.

2.

Не(є) вмі - ли ко - ха - ти,

до дру - жки пу - скат(и).

3. А со - не - чко та й ни - зе - се - нько,

а й дру - же - чки та й бли - зе - сень(ко).

А со - не - чко по - за те - нню,

а дру - же - чки по - за стел(лю).

1. Нема спасибі за дружку (2), за(я) вашую служку.
   Не(є) вміли кохати, до дружки пускат(и).

2. Нема спасибі за дружку (2), за(я) вашую служку.
   Не(є) вміли кохати та дружки дават(и).

3. А сонечко та й низесенько, а й дружечки та й близесень(ко).
   А сонечко поза тєнню, а дружечки поза стєл(лю).

154. Рости, сосна, вгору

Ст. Медведівська

♩= 80

Одна

Ро- сти, со - сна, вго - ру, ми йди - мо до - до - му.

Усі

До то - є - ї ха - ти і - дем та - нцю - ват(и).

З скри - пка - ми, з ци - мба - ла - ми, з мо -ло - ди - ми бо - я - рам(и).

155. Не пізнала мати

Ст. Старомишастівська

♩= 80

Одна

Усі

Не пі- зна-ла ма - ти, не пі-зна-ла ма-ти за сво-го ди-тя - ти.

Во - ни з дру - же - чка - ми, зо сво - ї - ми слі - зо - чка(ми).

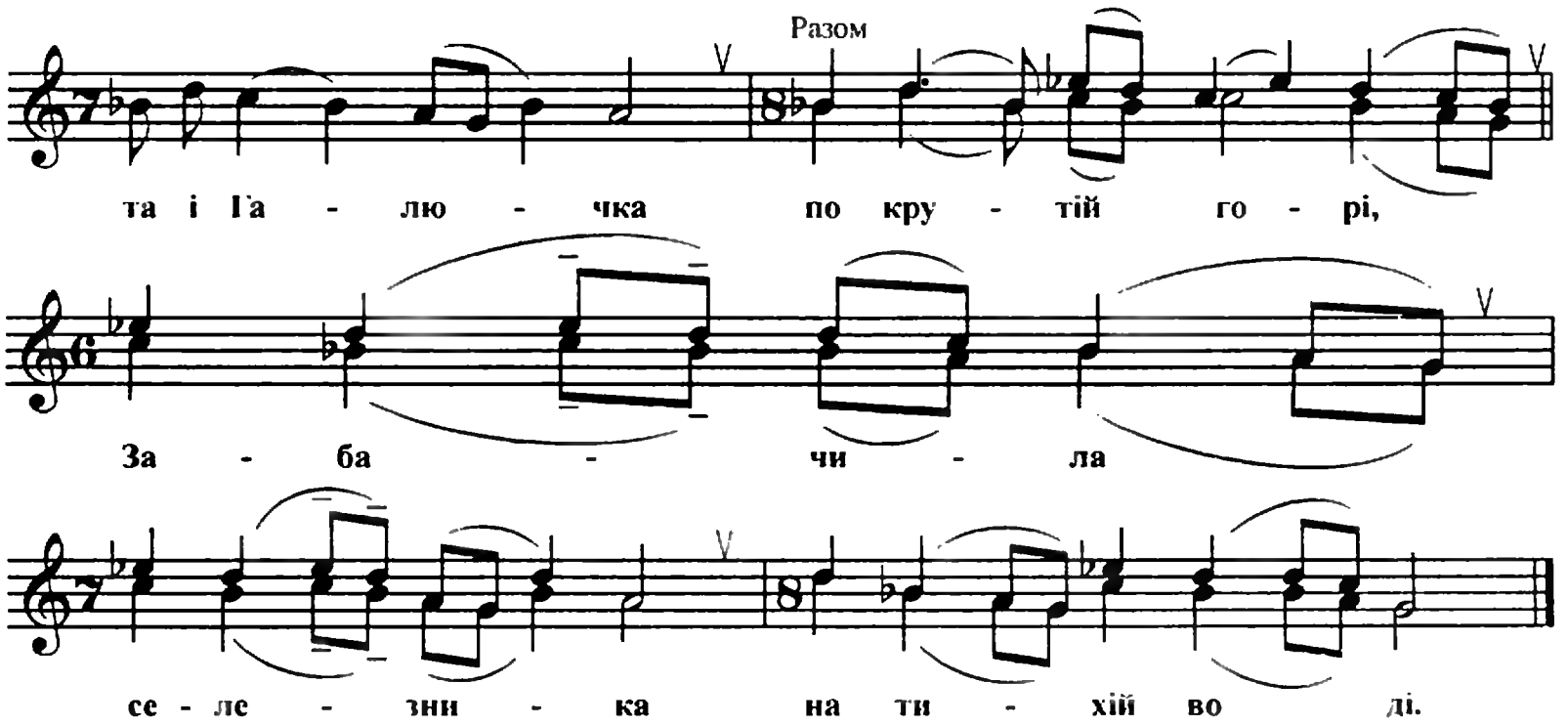
156. Та ой ходила та і Галючка (А)

Ст. Рогівська

♩= 60

Одна

Та ой хо - ди - ла



1. Та ой ходила та і Галючка по крутій горі.
   Забачила селезника на тихій воді.

2. — Та приплив, приплив, та й селезенику, тихо по воді.
   Прибудь, прибудь, мій батєнко, хоч перед мені.

3. — Ой і рад би я, та дитя моє, прибудь до тебе.
   Насипано сирой землі на руки мої.

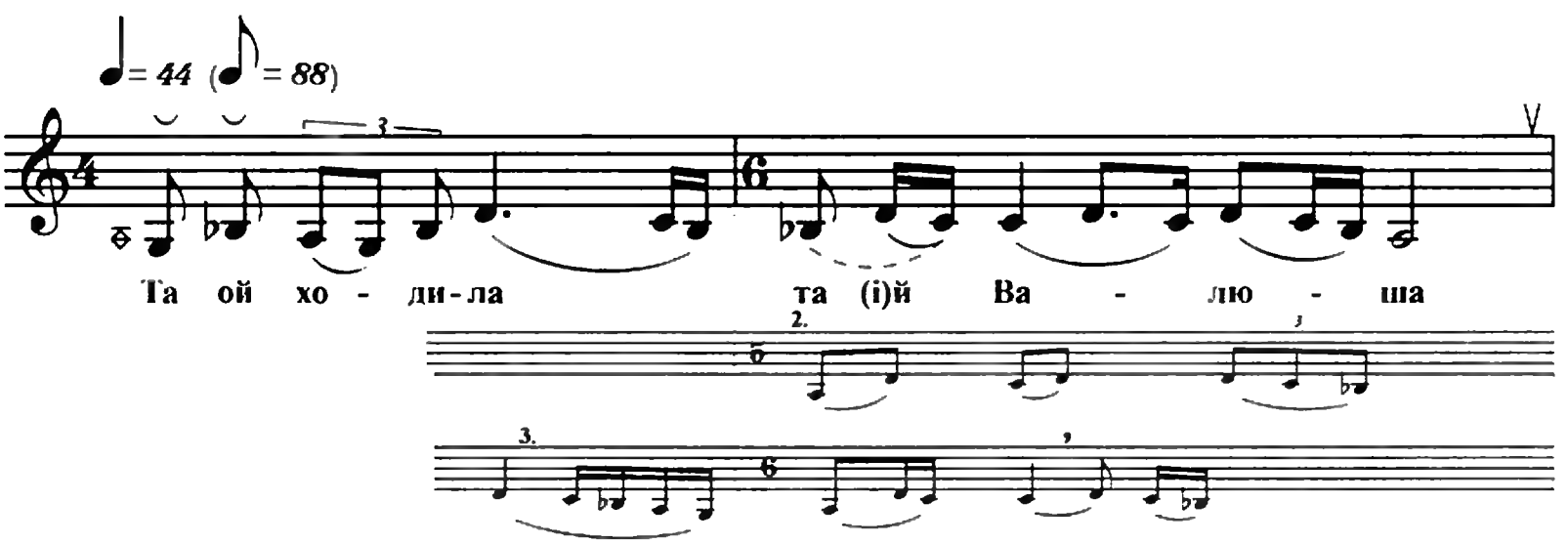
4. Та насипано та сирой землі на руки мої,
   Склепилися мої очі на усі ночі.

5. Та ой кланяйся, та дитя моє, дядькам і тьоткам.
   Нехай дають порядочок, як своїм дітям.

6. — Ой кланялася, та мій батєнко, дядькам і тьоткам,
   Ніхто не дасть порядочок, як своїм дітям.

157. Та й ходила та й Валюша (Б)

Ст. Іванівська



ти - хо й по го - рі.

Та й го - ни - ла же се - ле - зе - ни - ка

ти - хо й по во - ді.

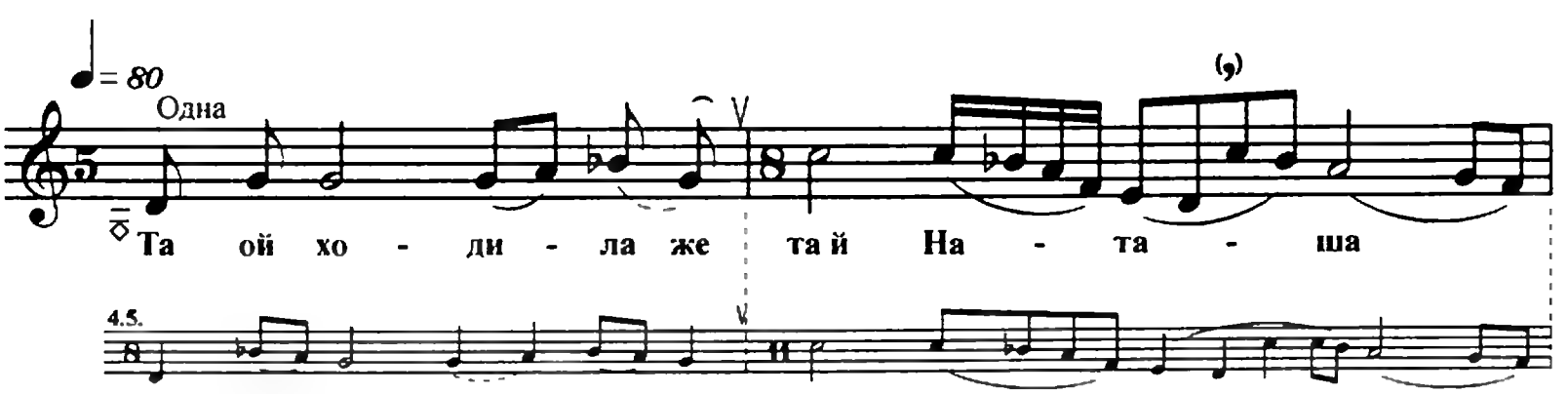
1. Та ой ходила та (і)й Валюша тихо й по горі
   Та й гонила же селезеника тихо й по воді.

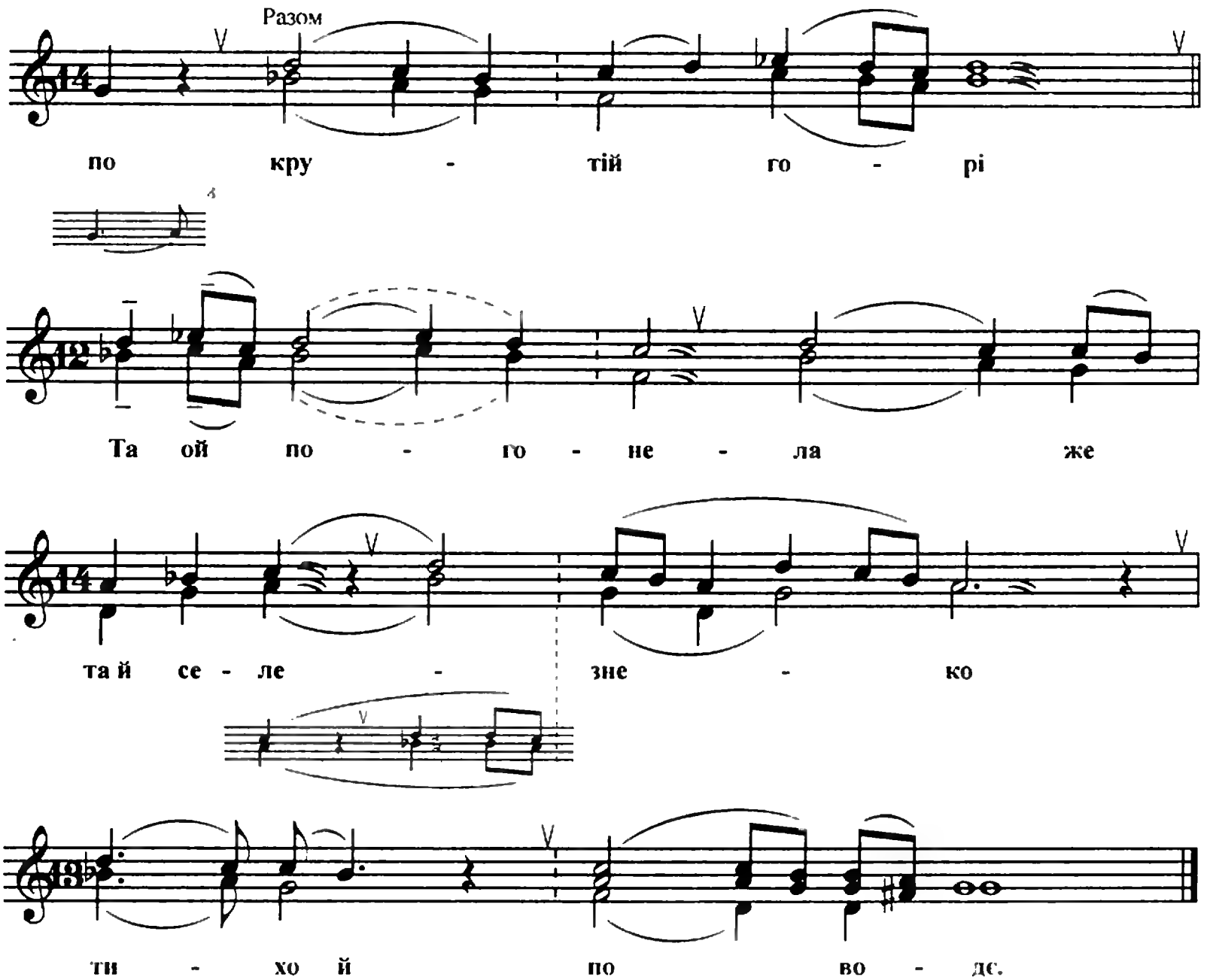
2. — Та й гіля, гіля, селезенику, тихо по воді.
   Прибудь, прибуді, мій батеньку, тепер же ко міні.

3. — Та ой рад би я, дитя же моє, до тебе прибудь,
   Та й насипано же сивої землі на руки міні.

158. Та ой ходила же та й Наташа (В)

Ст. Пластунівська





1. Та ой ходила же та й Наташа по крутій горі
   Та ой погонела же та й селезнеко тихо й по водє.

2. — Ой гиля, гиля, селезнику, тихо й по водє.
   Ой прибудь, прибудь, та мій батенько, сеї вечір к мєнє.

3. — Ой рад би я, дитя ж моє, прибути к тобі,
   Та й насипано же та й сирой землі на груди мої.

4. Та ой кланяйся же, дитя моє, чужій чужині.
   Ой нехай дають та й порядочок бєдній сиротє.

5. — Та ой кланялася, мій батеньку, не раз та й не три,
   Та не дають ой же та й порядочок такого, як ти.

159. Та й ходила та й невеста Маруся (Г)

Ст. Медведівська

♩= 60 72

1. Та й хо- ди - ла та й нє-вє - ста Ма-ру - ся

по кру - тій го - рі, За - у - ви - да - ла

ой се - ле - зе - ні - ка на ти - хо - ї во - ді.

2. Та пли - ви, пли - ви, ой, се - ле - зе - ньку,

ти - хо же по во - ді, Та при - будь, при - будь,

ой рі-дни - ї ба - те - ньку, к мє - нє же, си - ро - ті.

3. Ой рад би я, та ди - тя мо - є,

до те - бе же при - будь — та на-си - па - ли

ой си-ро-Ї зе - млі на ру - ки же мо - Ї.

4. Ой скрі - пи - тні - ться ой ка - рі о - чі

на всі же но - чі й дні. Ой при - бу - ді, при - будь,

ой рі - дний ба - тє - нько, к бє - дно-Ї си - ро - ті.

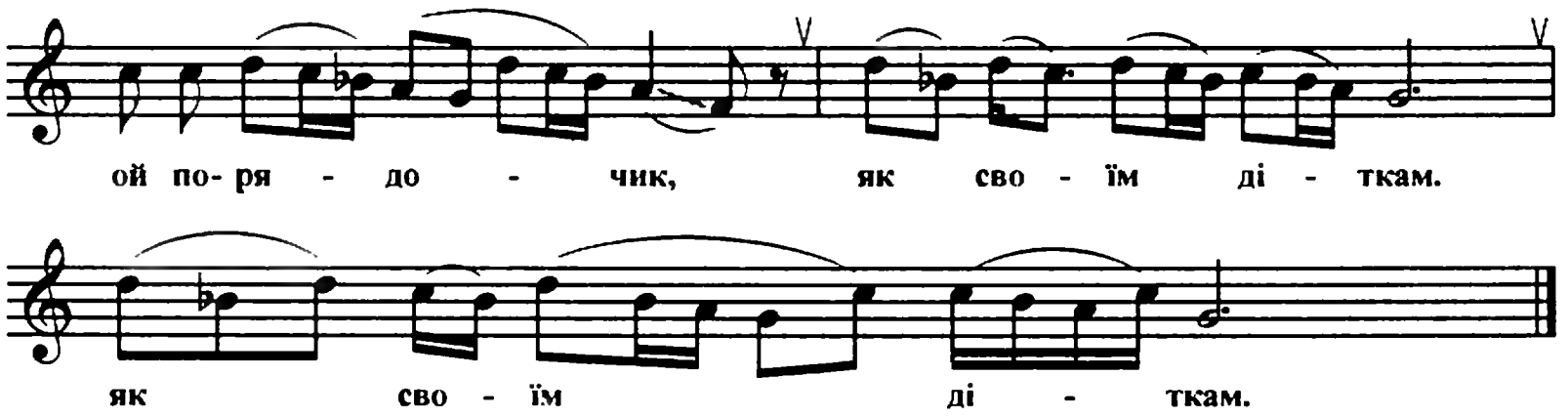
5. Ой кла - няй - ся, та ди - тя мо - є,

чу - жій чу - жи-ні Та не-хай да - ють

ой по-ря - до - чик бє - дной си - ро - ті.

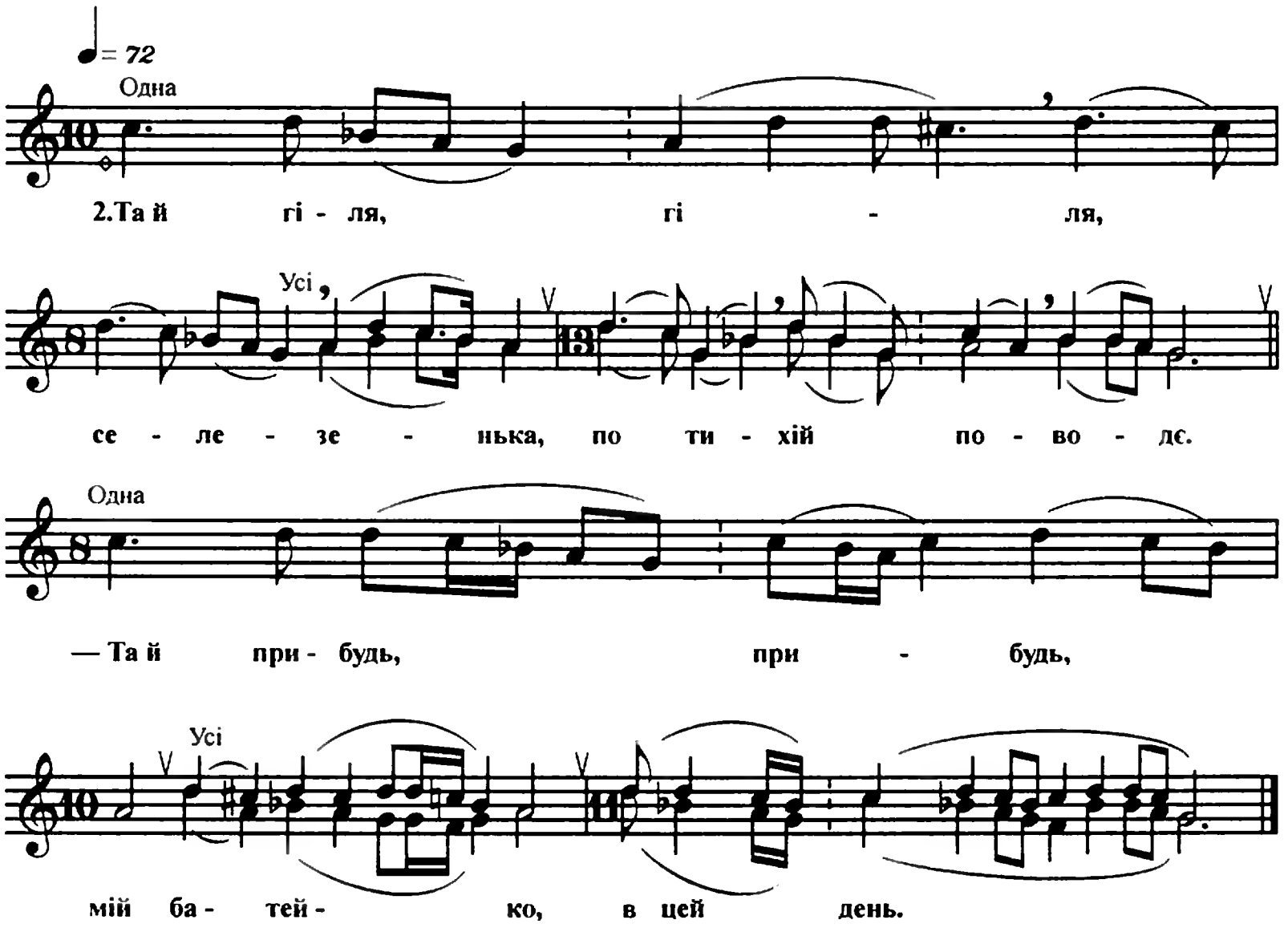
6. Ой кла - няй - ся, та ди - тя мо - є,

тьо - тка - м та й дя - дькам. Та й не-хай да - ють



160. Та як ходила Вєра (Д)

Ст. Вищестебліївська



1. Та як ходила Вєра по крутій горє
   Та й гоняла й селезенька по тихій водє.

2. Та й гіля, гіля, селезенька, по тихій водє.
   — Та й прибудь, прибудь, мій батейко, в цей день.

3. — Та ой радий би я й, дитя мо-ж-моє, прибути до води.
   Та ой радий би я й прибути того біла —
   Сипано сирой землі на груди мої.

4. Та ой кланяйся, дитя ж моє, чужій чужині.
— Та ой кланялася же я не раз та й не три й —
Не дають порядочку та кохання, як ви.

161. Та благослови, Боже

Ст. Васюринська

♩= 52 Одна

Разом

1. Та бла - го - сло - ви,

Бо - же,
сі - сти.

Бла - го - сло - ви же
— З Бо - гом йди, ди - тя же,

ти, мій ба тень - (ко).
хай Бог по - мо - (гай).

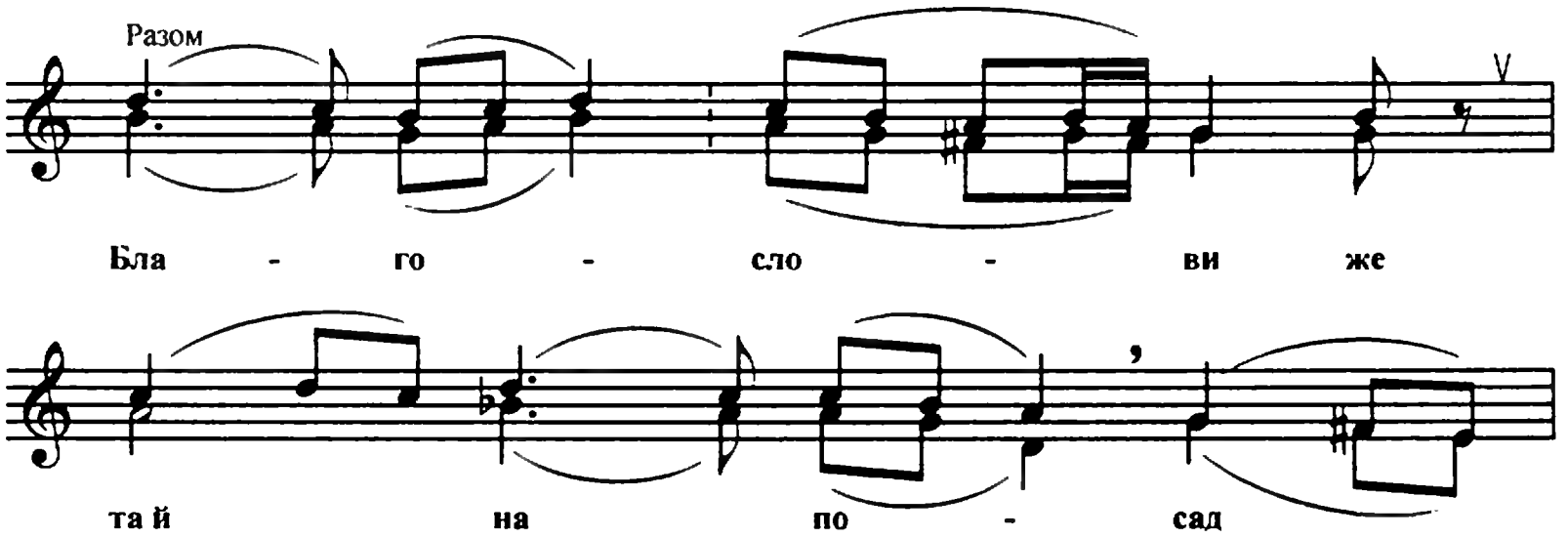
Кінець

♩= 88 Одна

2. Бла - го - сло - ви ти, мій

♩= 52

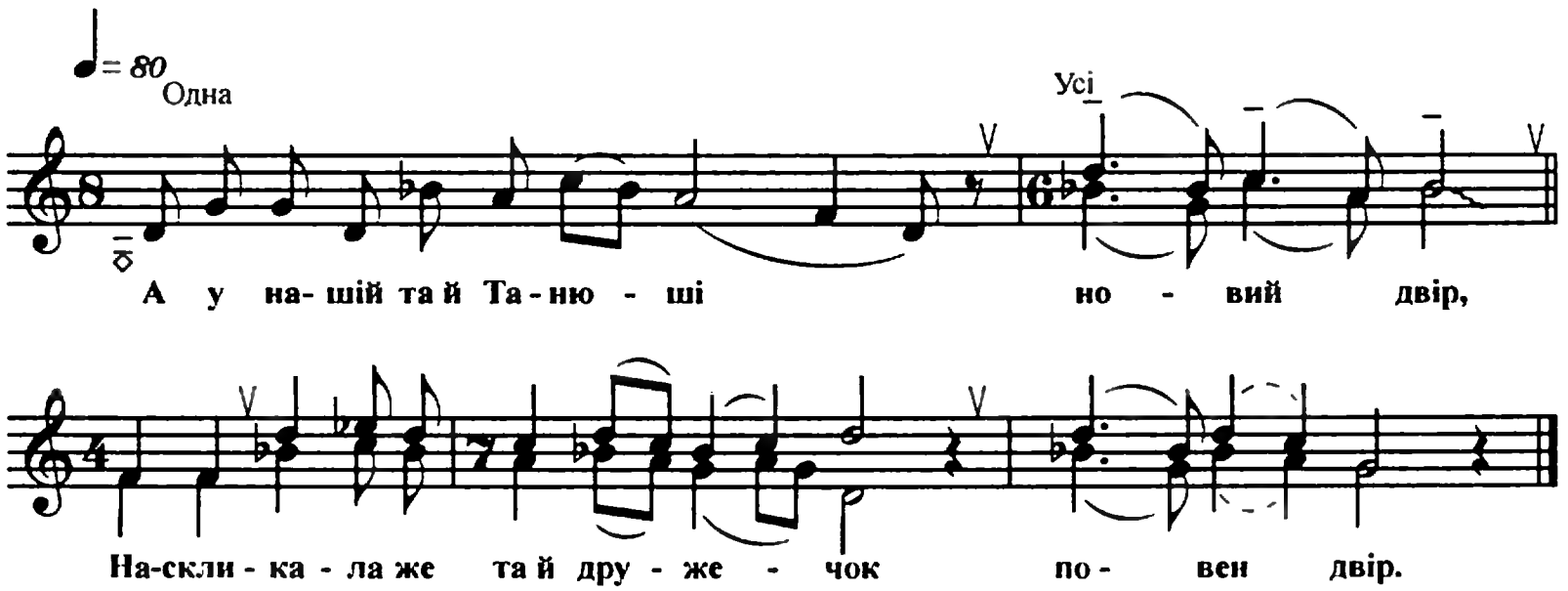
ба - те - нько,



Далі від другого такту першого куплету.

162. А у нашій та й Танюші новий двір

Ст. Березанська



1. А у нашій та й Танюші новий двір.
   Наскликала же дружечок повен двір.
2. Посадила та й дружечок всєх за стіл,
   Сама сіла же, молодая, вище усіх.
3. Нахилила головоньку ніже всіх,
   Надумала же та й думочок більше усіх.
4. — Ой як мінє та й не думать, не гадать,
   Ой як мінє же бідну неньку забувать?
5. Ой як мінє же бідну неньку забувать?
   Ой як мінє до свекрухи привикать?
6. Ой як назву її «ненька», жаль буде.
   Ой як назву її свекрухой, гнів буде.

163. Вставай, вставай, ой ненько моя

М. Коренівськ

♩= 60

1. Вста - вай, вста - вай, ой не - нько мо - я, го - ді то - бі спать.

2 -4.

2-4. Го - ді то - бі спать, Бо в - же ж мі - ні, ой мо - ло - до ї, вік не ді - ву - вать.

1. Вставай, вставай, ой ненько моя, годі тобі спать.

2. Годі тобі спать,
   Бо вже міні, ой молодої, вік не дівувать.

3. Вік не дівувать.
   Одної нічкой та й суботоніки переночувать.

4. Переночувать.
   Один деньок та й неділеніки перетоскувать.

164. Спродай і спродай, мій батиніку

Ст. Незамаївська

♩= 100
Одна

— Спро - дай і спро - дай, мій ба - ти - ні - ку,

♩= 60
Усі

весь сад - ви - но - град Та й спра - ві ме - ні,

мій ба - ти - ні - ку, весь па - н - ський на - ряд.

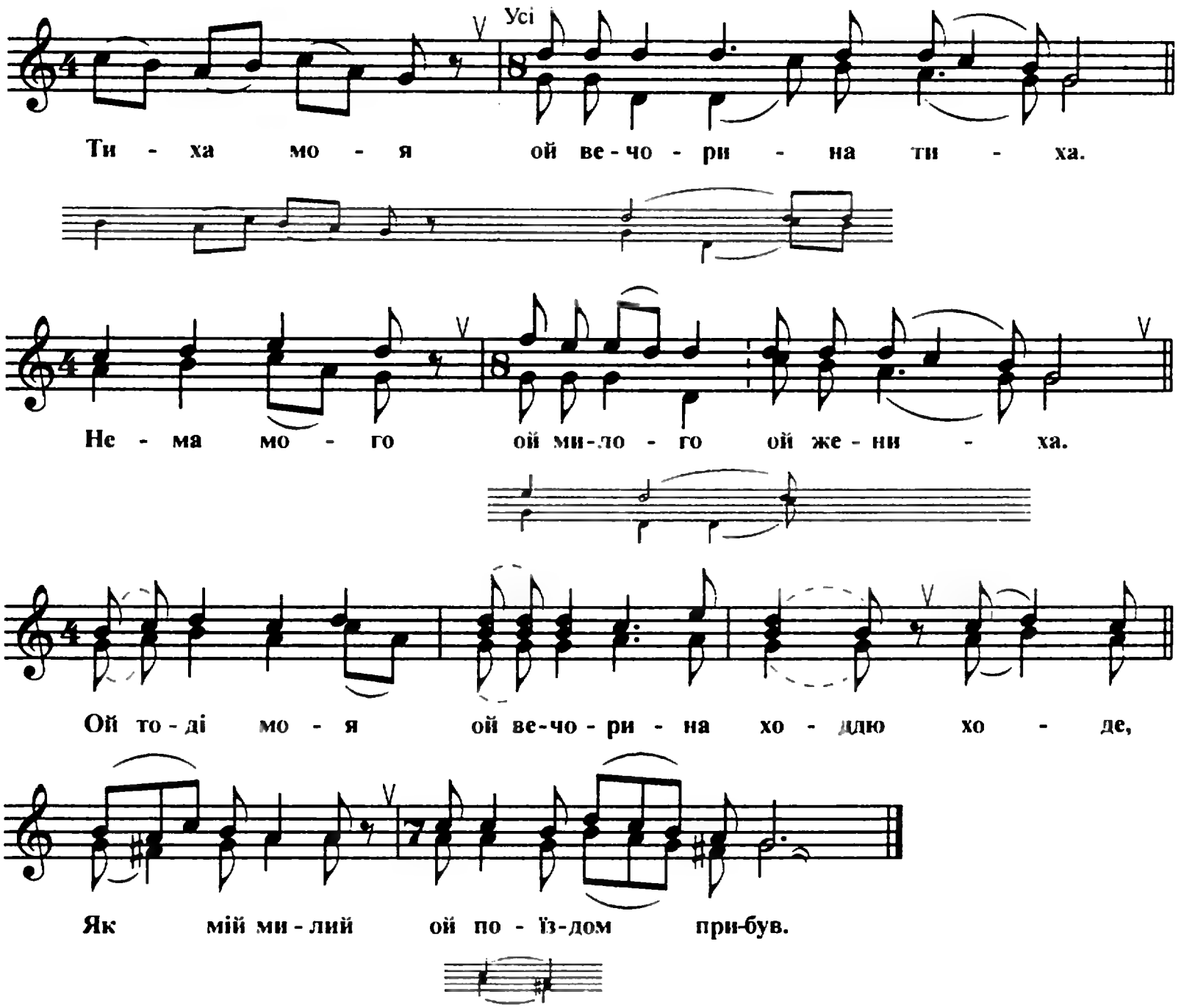
1. — Спродай і спродай, мій батиніку, весь сад-виноград
   Та й справі мені, мій батиніку, весь панський наряд.
2. Шовковоє та й платячечко, шо слід заміта,
   Блискучиє черевички, шо йдучи риплять.
3. — Нащо тобі, дитя моє, весь панський наряд?
   Шовковоє та й платячечко ізлежетися.
4. Блискучиє черевички пилом припадуть,
   Червоноє намисточечко зовиці обірвуть.

165. Ой тиха моя вечорина, тиха

С. Шабельське

♩= 68
Одна

Ой ти - ха мо - я ве - чо - ри - на, ти - ха.

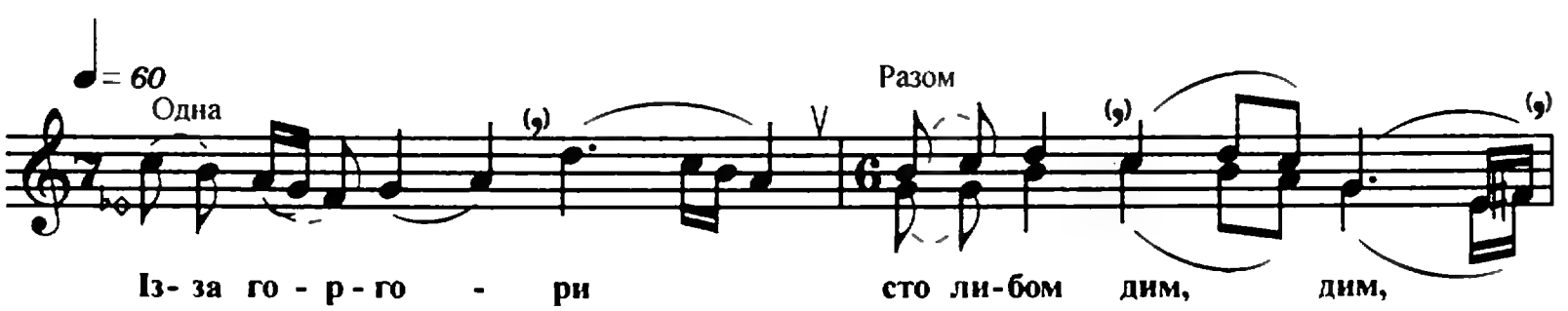


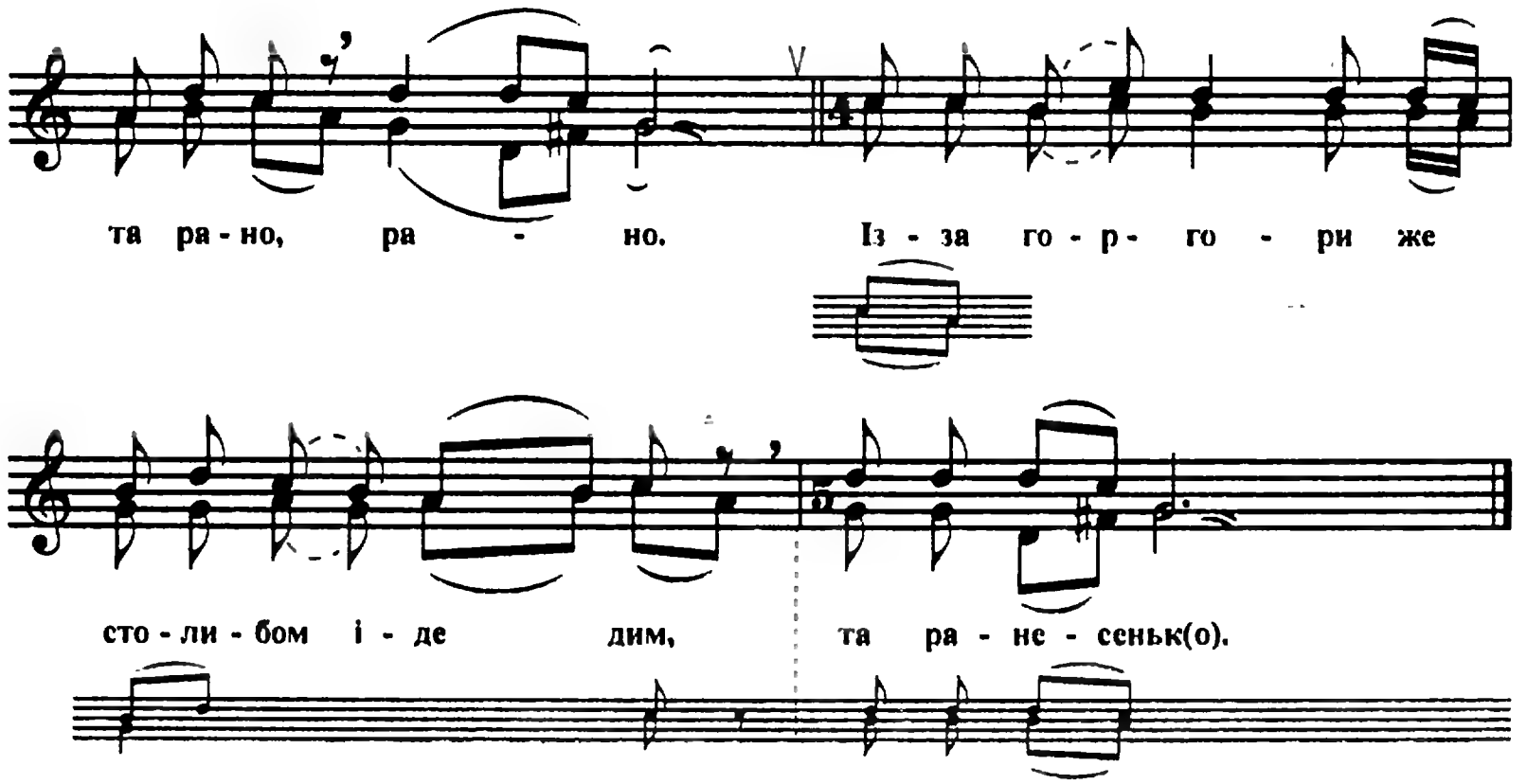
1. Ой тиха, моя вечерина тиха.
Тиха, моя ой вечорина тиха.
Нема мого ой милого ой жениха.
Ой тоді моя ой вечорина ходдю ходе,
Як милий ой поїздом прибув.

2. Не сиди ж ти, ой Ванічка, боком.
Не сиди ж ти, ой і Ванічка, боком,
А сиди ж ти ой і ненароком.
Ой це ж ти є ой єдине кохання,
Ой питай всю правду досказать.

166. Із-за гор-гори столибом дим

Ст. Васюринська

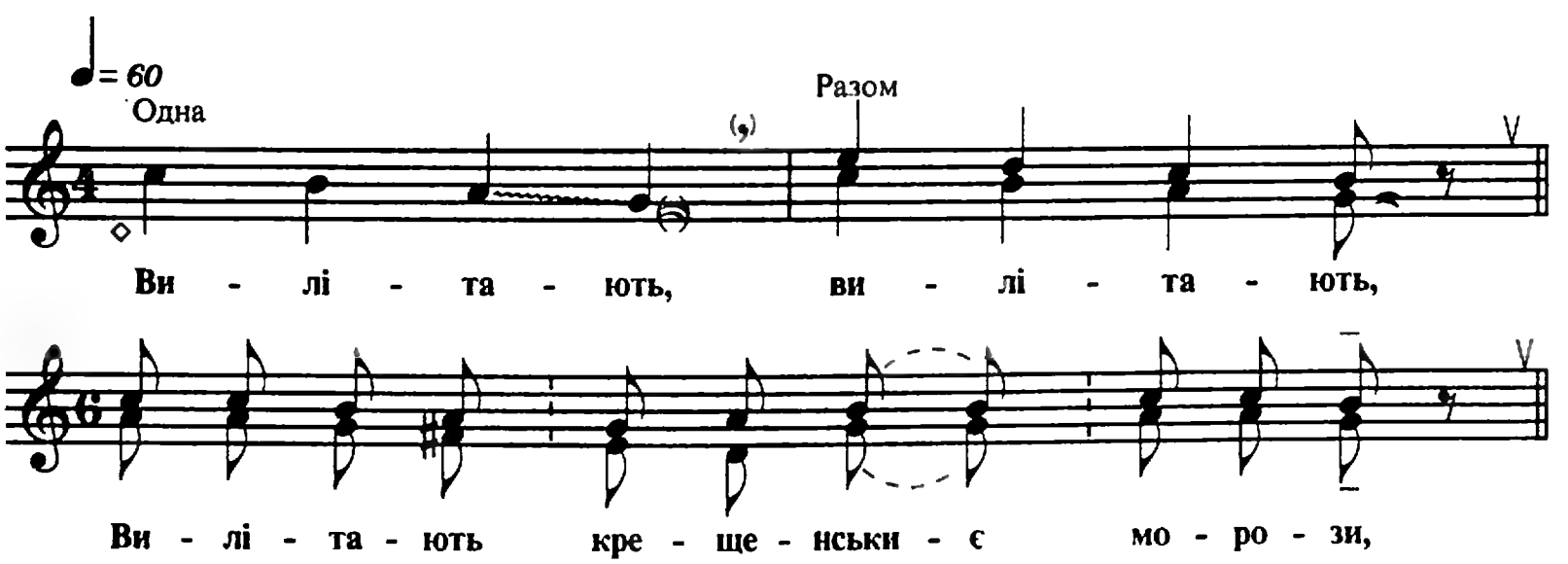


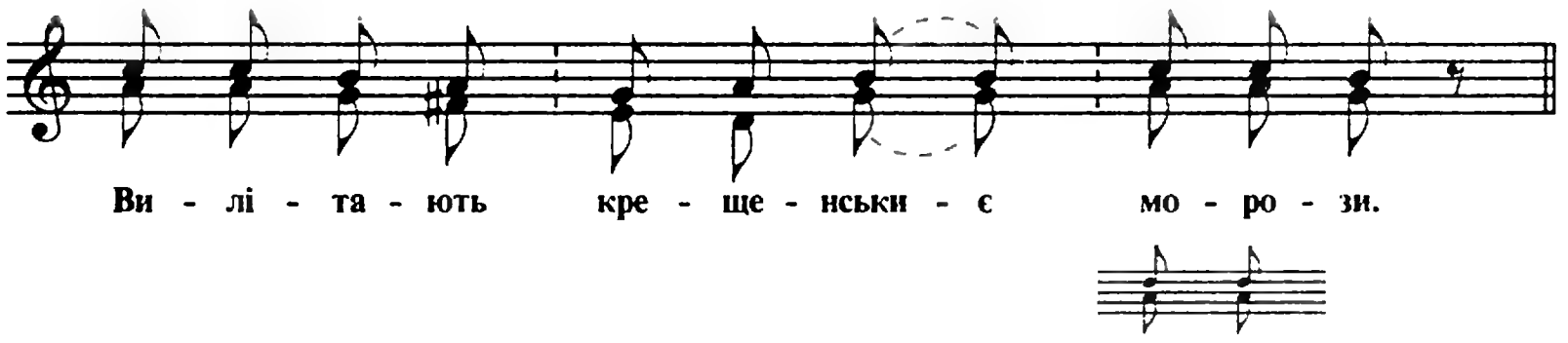


1. Із-за гор-гори столибом дим, дим, та рано, рано.
   Із-за гор, гори же столибом іде дим, та ранесеньк(о).
2. То ж не дим, дим — з коней пара, та рано, рано.
   З коней пара же столибом стала, та ранесеньк(о).
3. Молодий Ванюшка з поликом стоїть, та рано, рано.
   Молодий Ванюшка же з поликом стоїть, та ранесеньк(о).
4. Та й хоче тестя звоювати, та рано, рано.
   Та й хоче же тестя же звоювати, та ранесеньк(о).
5. Молоду Манюшку собі взяти, та рано, рано.
   Молоду Манюшку же собі взяти, та ранесеньк(о).

167. Вилітають крещенськиє морози

Ст. Каневська

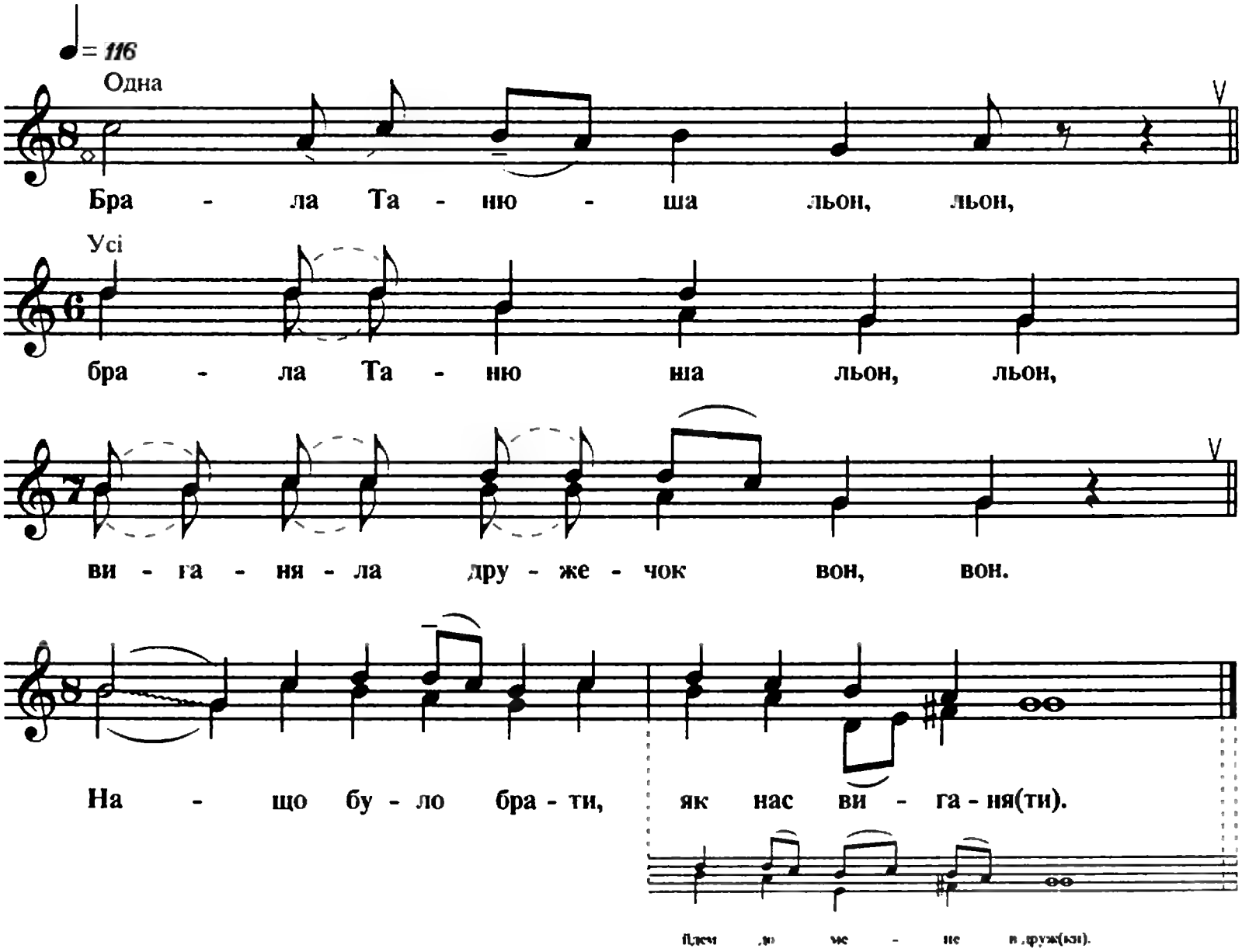




1. Вилітають, вилітають,
   Вилітають крещенськиє морози. (2)
2. Зморозили, зморозили,
   Зморозили Колюшечку на коні. (2)
3. Виходила, виходила,
   Виходила Любушечка на крильце. (2)
4. Прикривала, прикривала,
   Прикривала Колюшечку на коні. (2)
5. Прикривала, прикривала,
   Прикривала ще й розпрашувала. (2)
6. — Ой чи в тебе, ой чи в тебе,
   Ой чи в тебе ще й припадушка є? (2)
7. Припадила, припадила,
   Припадила часто в гості ходить. (2)

168. Брала Танюша льон, льон

Ст. Старонижчестебліївська

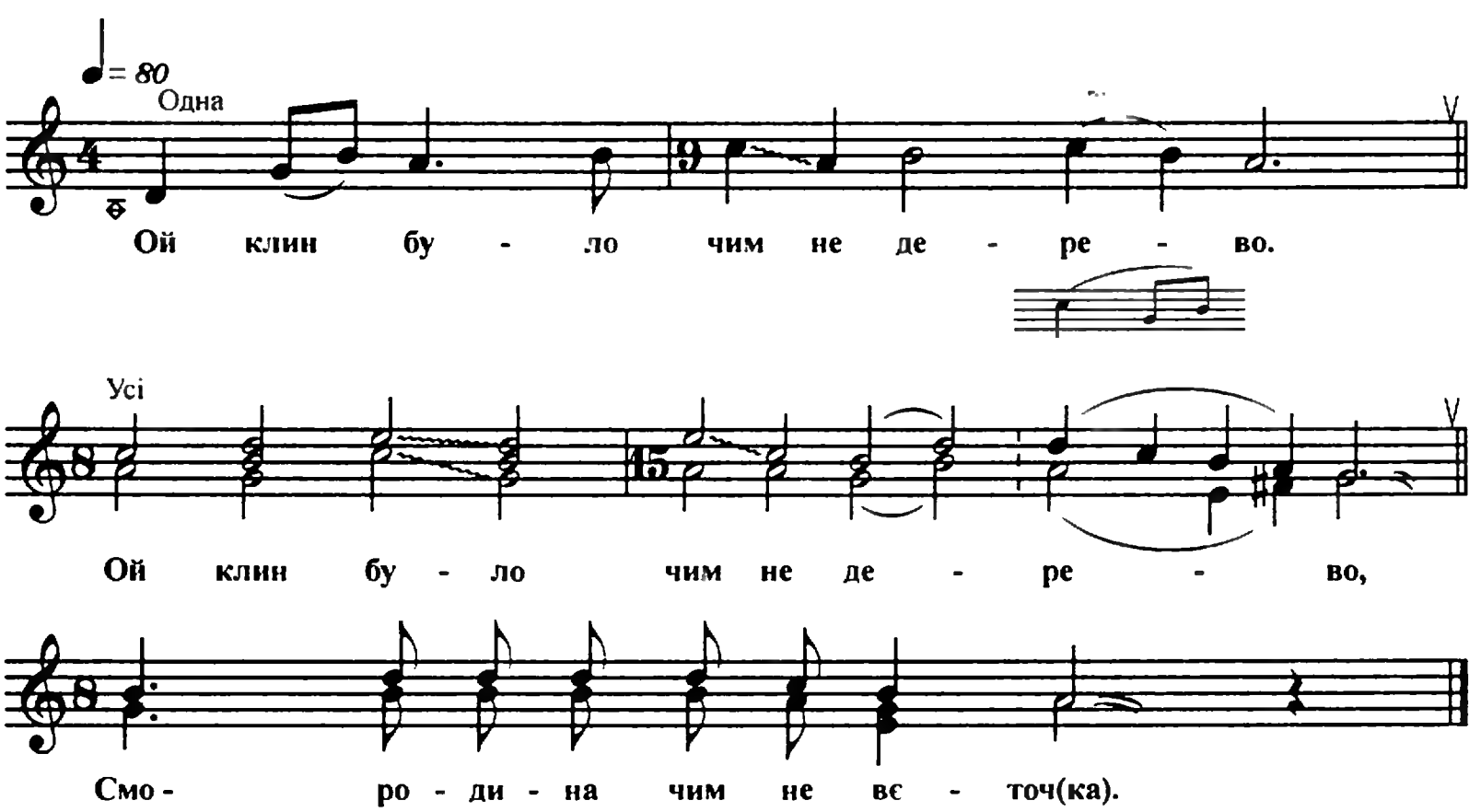


1. Брала Танюша льон, льон,
   Брала Танюша льон, льон, виганяла дружечок вон, вон.
   Нащо було брати, як нас виганя(ти).

2. Не самі ми прийшли,
   Не самі ми прийшли, ти нас приглашала.
   Сестриці-подружки, йдем до мене в друж(ки).

169. Ой клин було чим не дерево

Ст. Незамаївська



1. Ой клин було чим не дерево.
   Ой клин було чим не дерево,
   Смородина чим не вєточка.

2. Смородина чим не вєточка.
   Смородина чим не вєточка,
   А Валєчка чим не дєвоч(ка).

3. А Валєчка чим не дєвочка.
   А Валєчка чим не дєвочка.
   А у Валєчки чим не кісочка.

4. А у Валєчки чим не кісочка.
   А у Валєчки чим не кісочка,
   Руса коса аж до пояс(а).

5. Руса коса аж до пояса.
   Руса коса аж до пояса,
   Чорним шовком та й заплече(на).

6. Чорним шовком та й заплечена.
   Чорним шовком та й заплечена,
   А золотом та й обвеже(на).

7. А золотом та й обвежена.
   А золотом та й обвежена,
   Як приїхав молодий Ко(ля).

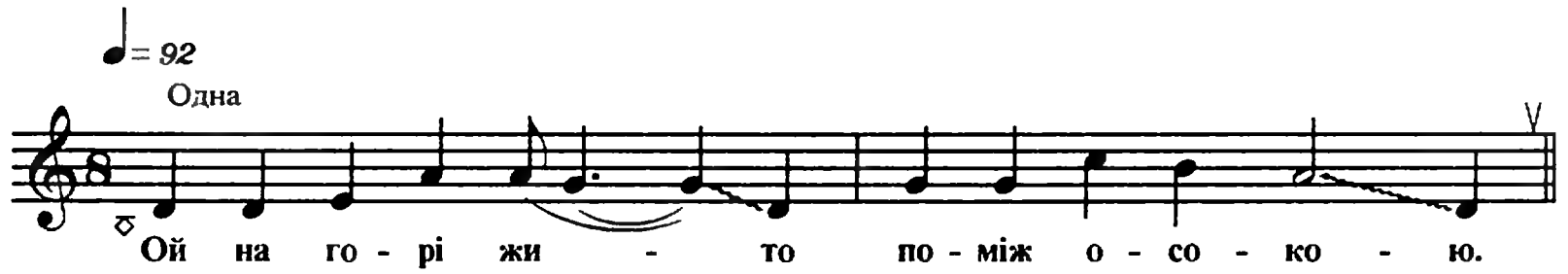
8. Як приїхав молодий Коля,
   Як приїхав молодий Коля.
   Звелів косу та й розпліта(ти).

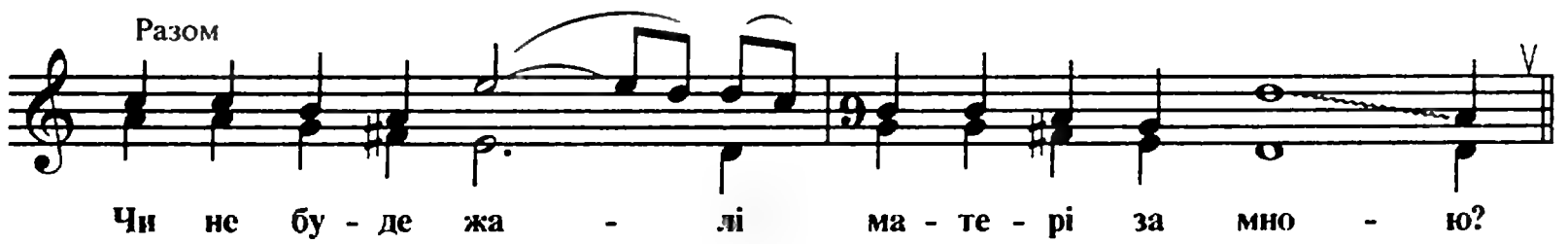
9. Звелів косу та й розплітати.
   Звелів косу та й розплітати,
   А золото та й познима(ти).

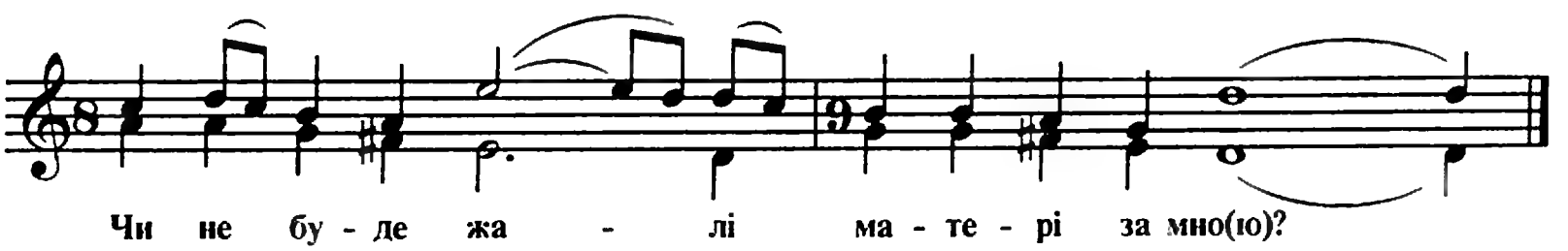
10. А золото та й познимати.
    А золото та й познимати,
    А Валєчку із собою взять.

170. Ой на горі жито поміж осокою

С. Кучугури







1. Ой на горі жито поміж осокою.
   Чи не буде жалі матері за мною?
   Чи не буде жалі матері за мно(ю)?

2. — Ой жаль, доню, буде, ще й сумне подвір'я.
   Бо уже пропало все твоє весілля.
   Бо уже пропало все твоє весі(лля).

3. — Ой грайте, музики, бийте, музиканти,
   Бо я уєжаю від рідної мами.
   Бо я уєжаю від рідної ма(ми).

4. Ой на горі жито, треба його жати.
   Було б тобі мамо, заміж не давати.
   Було б тобі мамо, заміж не дава(ти).

171. Ой вінчалась та й Наташа

Ст. Пластунівська

♩= 72
Одна
Разом
Ой ві - нча-лась та й На - та - ша, ві - нча-ла - ся,

♩= 52
В че - рво - ни - є че ре - ви - чки при - бра-ла - ся.

♩= 80
Че - рво - ни - є че - ре - ви - чки по но - зі —

Це ж то-бі Во - ло - дя до душі.

1. Ой вінчалась та й Наташа, вінчалася,
В червониє черевички прибралася.
Червониє черевички по нозі —
Це ж тобі Володя до душі.

2. Ой скупиє станичани, скупиє,
Поробили улиці тісниє —
Нє проїхати, не пройти,
Нє конеченька провести.

172. Ой казала Нінушечка

Ст. Кисляківська

♩= 80

Ой ка - за - ла Ні - ну - ше - чка: «За - між не пі - ду».
На - сі - я - ла ва - си - ле - чки в зе - ле - ном са - ду.

Ро-сли, ро - сли ва - си - ле - чки - по - в'я - ли.

Взя - ли на - шу Ні - ну - ше - чку - по - він-ча(ли).

173. Розкотітеся, коліща

Ст. Васюринська

♩= 64

Одна

Ро (о) - зко - ті - те - ся, ко - лі - ща,

Разом

Ро - зчи - ні - те - ся, во - рі-тця, —

І - де на - ша та й Ма - ню - ша й од ві - (нця).

174. Вийди, матєнко, протів нас

Ст. Вищестебліївська

♩= 72

Одна

Разом

Ви - йди, ма - тє - нко, про - тів нас

Та гля - нь, ма - тє -нко, на всєх нас —

Кра - ща - я Вє - ро - чка за всєх нас.

175. На вгородє вишеньочка (А)

Ст. Кисляківська

♩= 100

На вго - ро - дє ви - ше - ньо - чка,

за вго - ро - дом дві.

Та й за - цвє - ли бє - лим цвє - том

ще й о - би - дві.

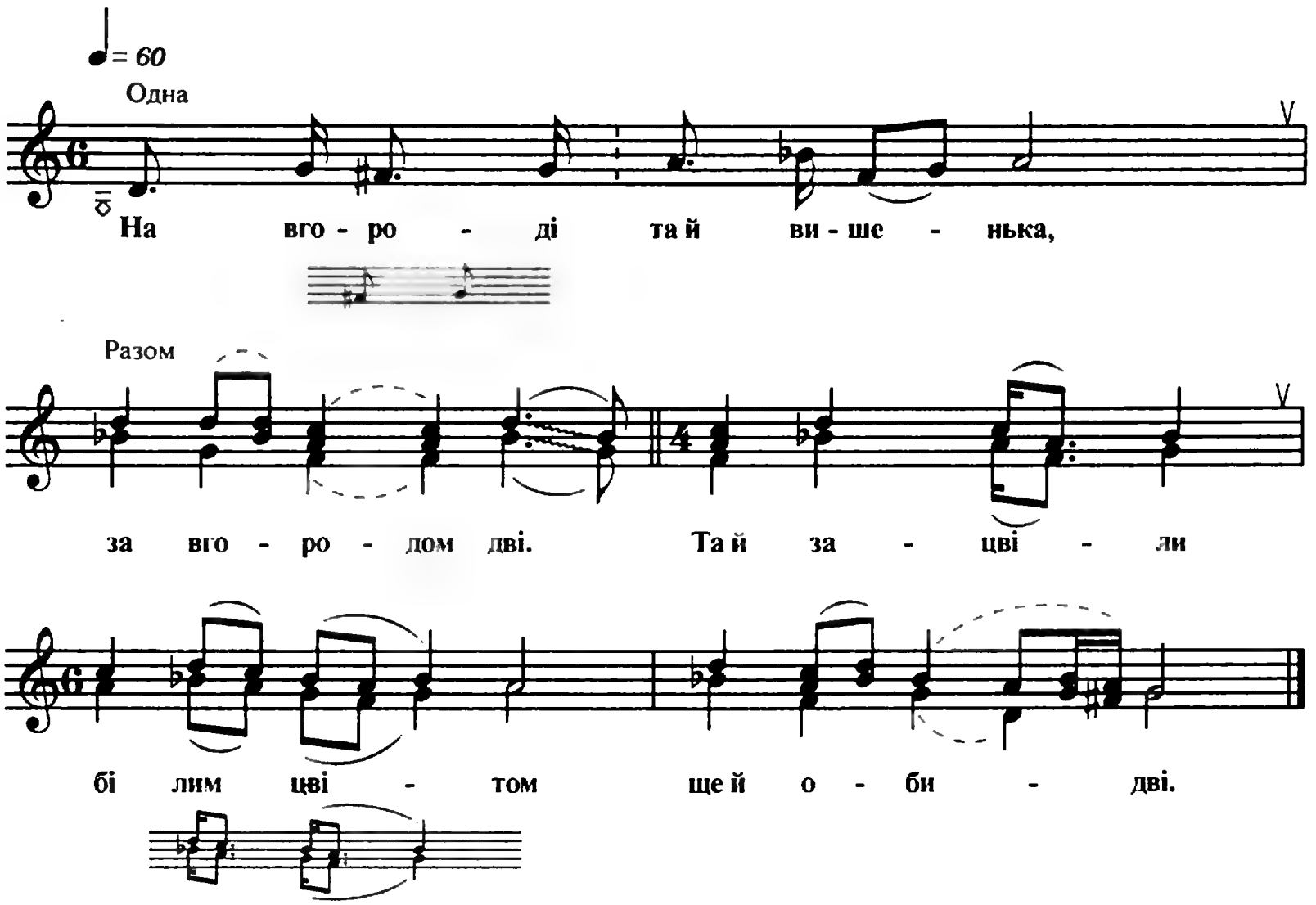
1. На вгородє вишеньочка, за вгородом дві.
   Та й зацвєли бєлим цвєтом ще й обидві.

2. То туда йшла Валюшечка з дружечками,
   А за нею Ванюшечка з боярками.

3. — Постой, постой, Валюшечка, тепер ти моя.
   А я встала, відгадала: — Я й не твоя.

176. На вгороді та й вишенька (Б)

Ст. Кисляківська



1. На вгороді та й вишенька, за вгородом дві.
   Та й зацвіли білим цвітом ще й обидві.

2. Та й зацвіли білим цвітом ще й обидві.
   Туда ж ішла та й Олючка з дружечками.

3. Туда ж ішла та й Олючка з дружечками,
   Та за нею та й Колючка з боярами.

4. — Постой, постой, та й Олючка, тепер ти моя.
   Вона стала, отгадала, що я й не твоя.

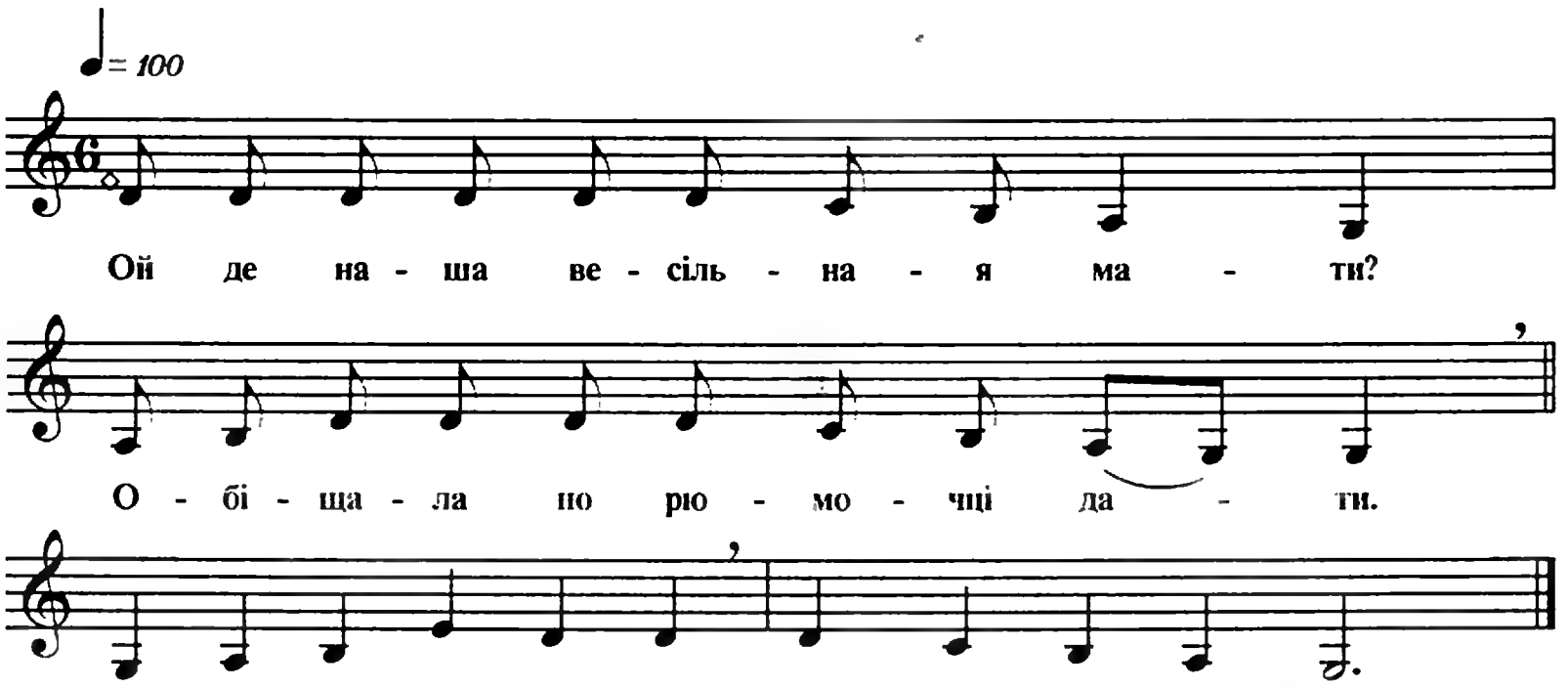
5. Що я й в батька паніночка, а ти собі пан.
   Шукай собі красавицю такую, як сам.

6. — Я виходив, я й виїздив усі города,
Та й не знайшов красавиці, як ти, молода.

7. Я й виходив, я й виїздив городочків сім,
Та й завернув коняченько до тебе зовсім.

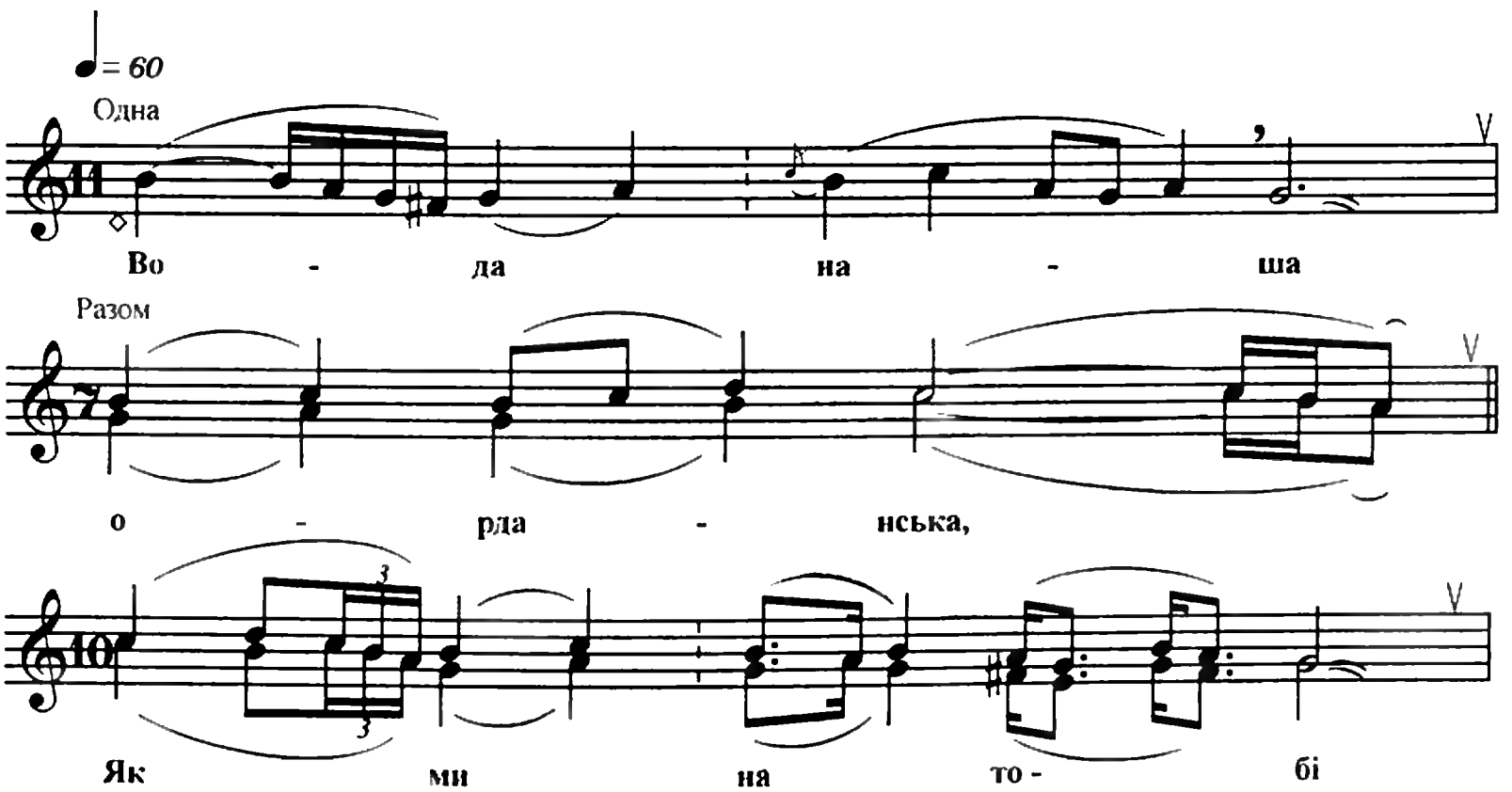
177. Ой де наша весільная мати?

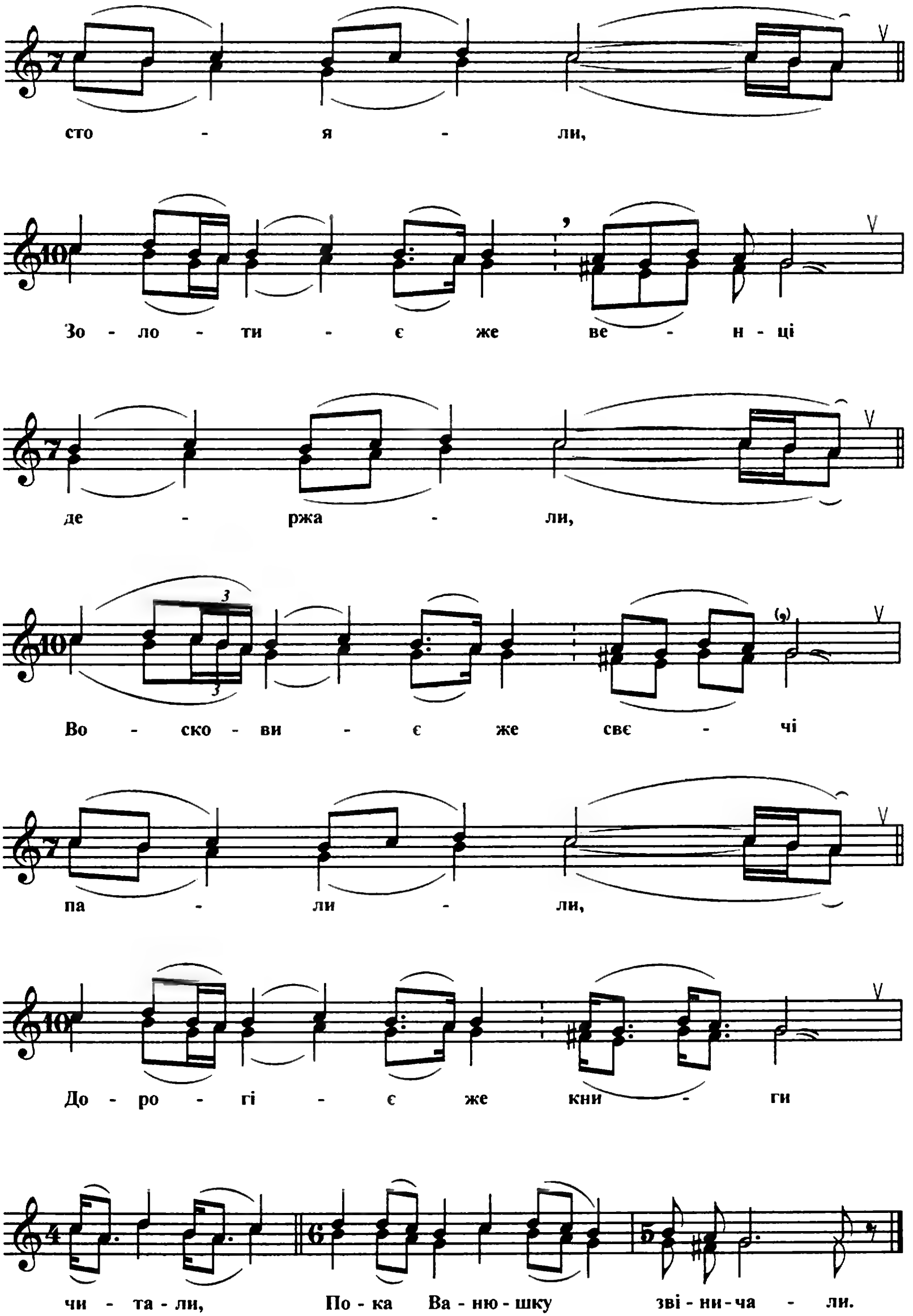
Ст. Новотитарівська



178. Вода наша орданська

Ст. Васюринська




сто - я - ли,
Зо - ло - ти - є же ве - н - ці
де - ржа - ли,
Во - ско - ви - є же свє - чі
па - ли - ли,
До - ро - гі - є же кни - ги
чи - та - ли, По - ка Ва - ню - шку зві - ни - ча - ли.

179. Схилилася вишня

Ст. Дінська

♩= 72

Одна

Схи - ли - ла - ся ви - шня,

Разом

схи - ли - ла - ся ви - шня,

з ви - хо - ду ко - рі - ння.

Зві - нча - ла - ся О - ля

з у - тра до по - луд(ня).

1. Схилилася вишня (2) з виходу коріння.
   Звінчалася Оля з утра до полуд(ня). (2)

2. Ой матєнко моя, (2) тепер я не твоя.
   Тепер того пана, що хрест цілувал(а).
   Що хрест цілувала, закон прийнімал(а). (2)

180. Брязнули ложки, тарілки

Ст. Рогівська

♩= 120
Одна

Бря - зну - ли ло - жки, та - рі - лки,

♩= 100
Разом

бря - зну - ли ло - жки, та - рі - лки.

Дай - те бо - я - рам го - рі - лки.

Хоч по по - ло - ви - нці,

щоб бу - ло всій ро - динц(і).

181. Просим боярів сісти

Ст. Вищестебліївська

♩= 80
Одна

Про - сим бо - я - рів сі - сти.

Разом

Про - сим бо я - рів сі - сти,

бі - ло - го хлі - ба ї - сти,

Чер - во - но - го ви - на пи - ти,

щоб у - мі - ли го - во - ри(ти).

182. Староста ти старесенький (А)

С. Приморське

♩= 100

Одна

Ста - ро - ста ти ста - ре - се - нький,

Усі

ста - ро - ста ти ста - ре - се - нький,

ти го - лу - бе, ти си - ве - се - нький.

Пу - сти нас по - гу - ля - ти

ще й бо - я - рів ви - гля - да(ти).

Чи не кри - ві, не го - рба - ті,

чи у - мі - ють та - нцю - ва - (ти).

183. Староста старесенький (Б)

Ст. Пластунівська

♩= 72

Одна

Ста - ро - ста ста - ре - се - нький,

Разом

ста - ро - ста ста - ре - се - нький, го - луб си - зе - се - нький,

Пу - сти по гу - ля - ти, сві - то-ньки по - ви - да(ти).

Сві - то-ньки по - ви - да - ти, на бо - я - рів ро - згля - да(ти).

Чи не кри-ві, чи не го - рба - ті, чи у - мі-ють та - нцю - ва(ти).

Чи ви-со - кі пі - дпо - ри, чи чо - рни - є бро(ви).

184. Тобі, дружко, не дружкувати

Ст. Старонижчестебліївська

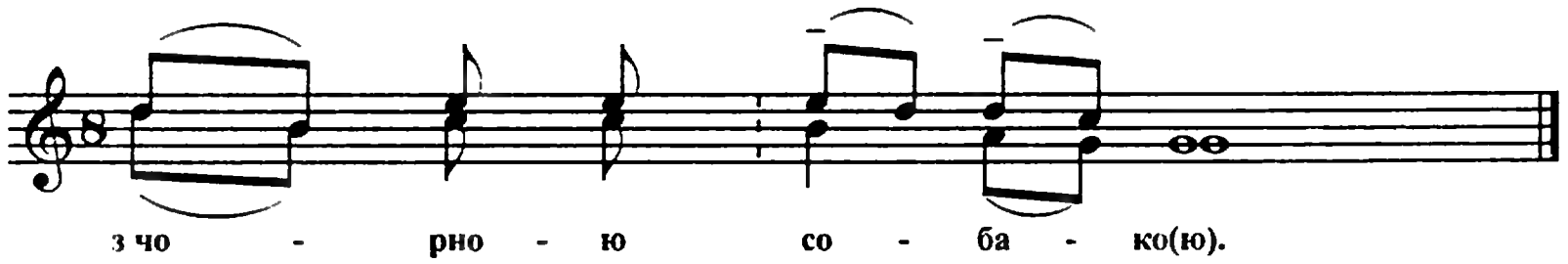
♩= 72

То - бі, дру - жко, не дру-жку - ва - ти,

то - бі, дру - жко, не дру жку - ва - ти,

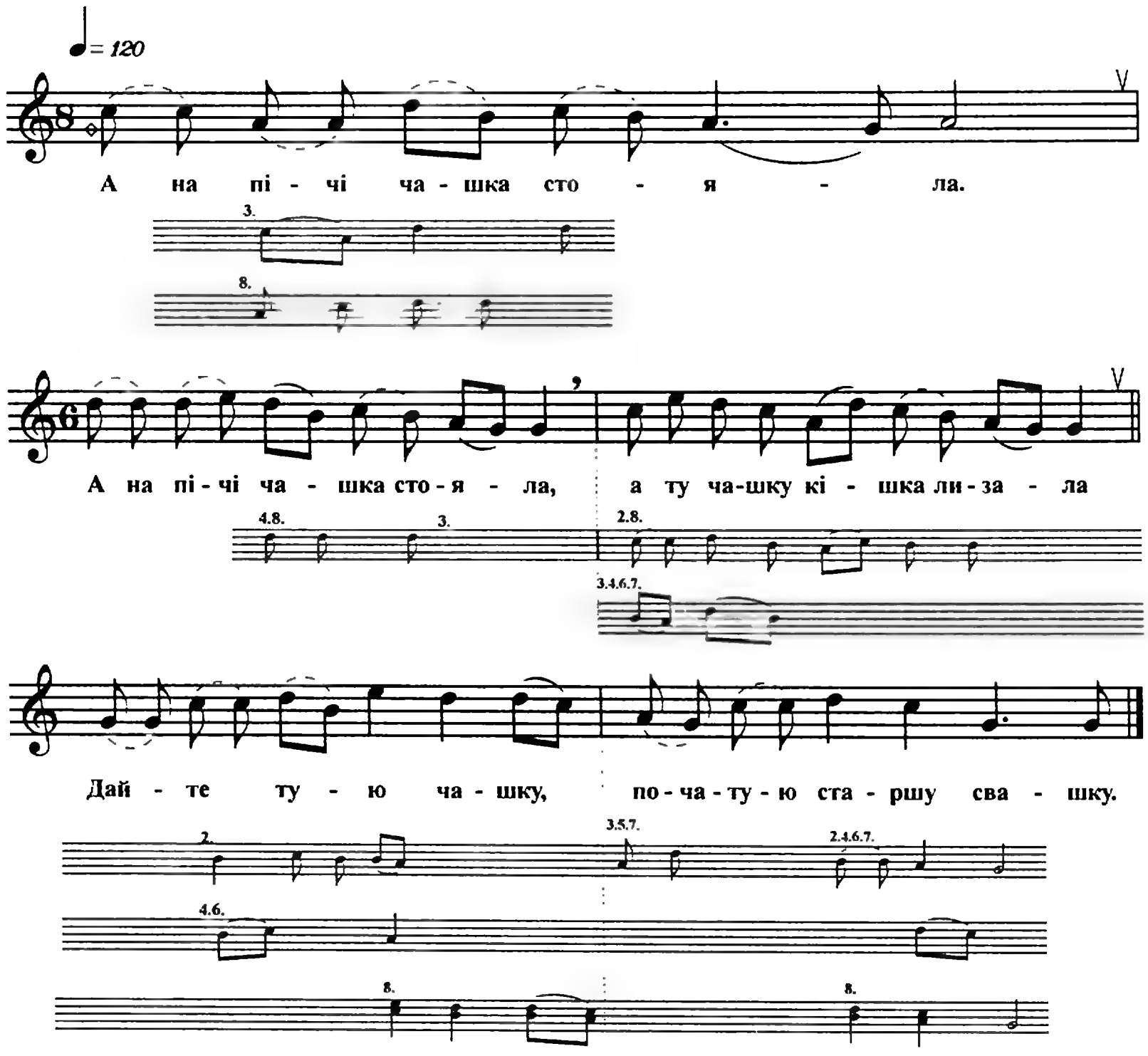
то - бі, дру - жко, сви - ней на - сти.

З до - вго - ю ло - ма - ко - ю,



185. А на пічі чашка стояла

Ст. Рогівська



1. А на пічі чашка стояла, (2) а ту чашку кішка лизала.
   Дайте тую чашку, початую старшу свашку.
2. А на пічі сушені груші, (2) брешете, бісові душі.
   За стіл позалазили — щоб вам очі повилазил(и).

3. Старша дружка — плаксюшка, (2) під столом — калюжка.
А бояри танцювали, ту калюжку розтоптали.

4. Зась тобі, початухо, знати, (2) у соломі спати.
Там сучка лежала, початуху бажал(а).

5. Тобі, дружко, та й не дружкувати, (2) тобі, дружко, свиней пасти.
З довгою батагою, з кудлатою собако(ю).

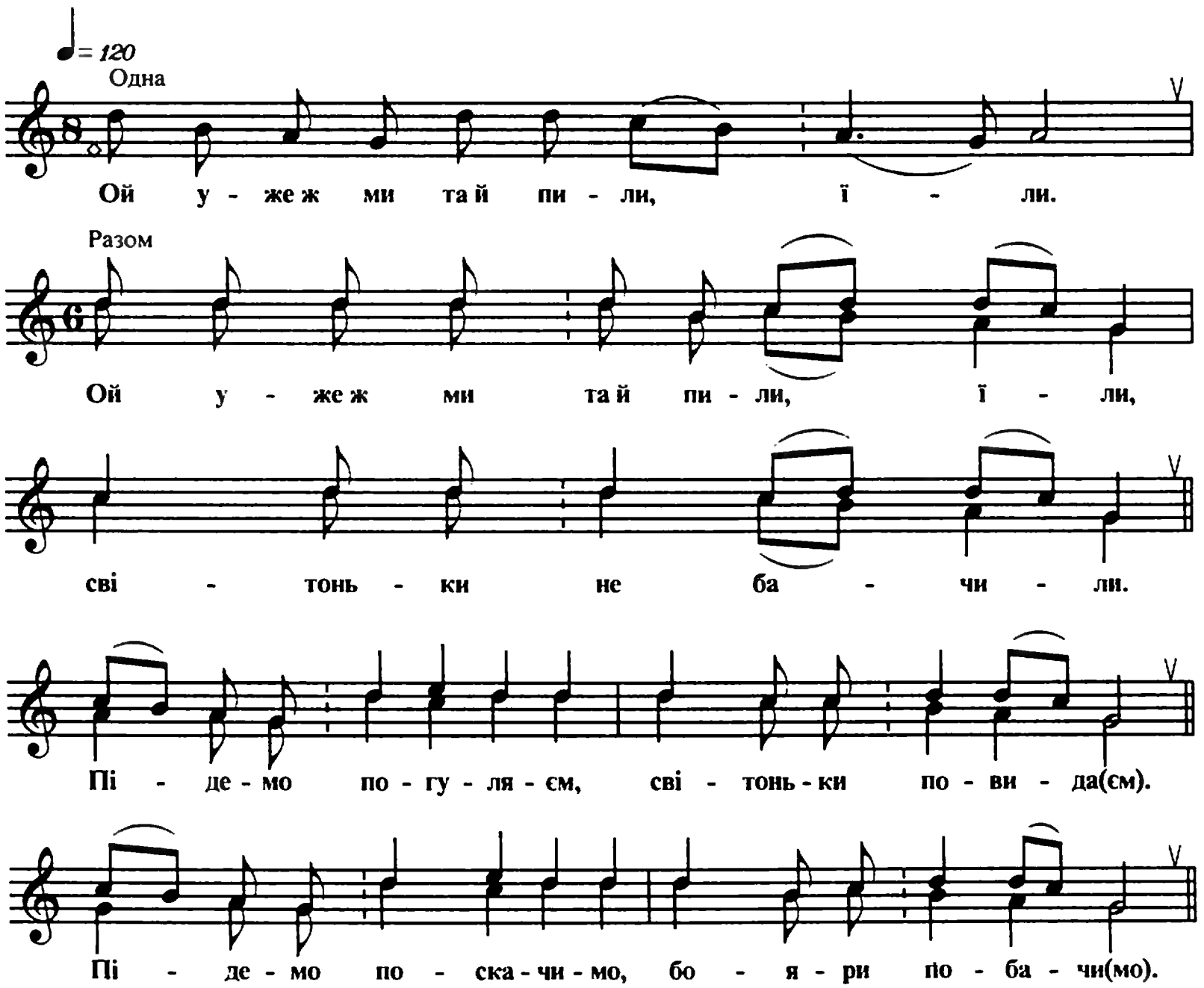
6. Старша свашка цицата, (2) друга черевата.
Третя на днях ходе, по семеро дітей вод(е).

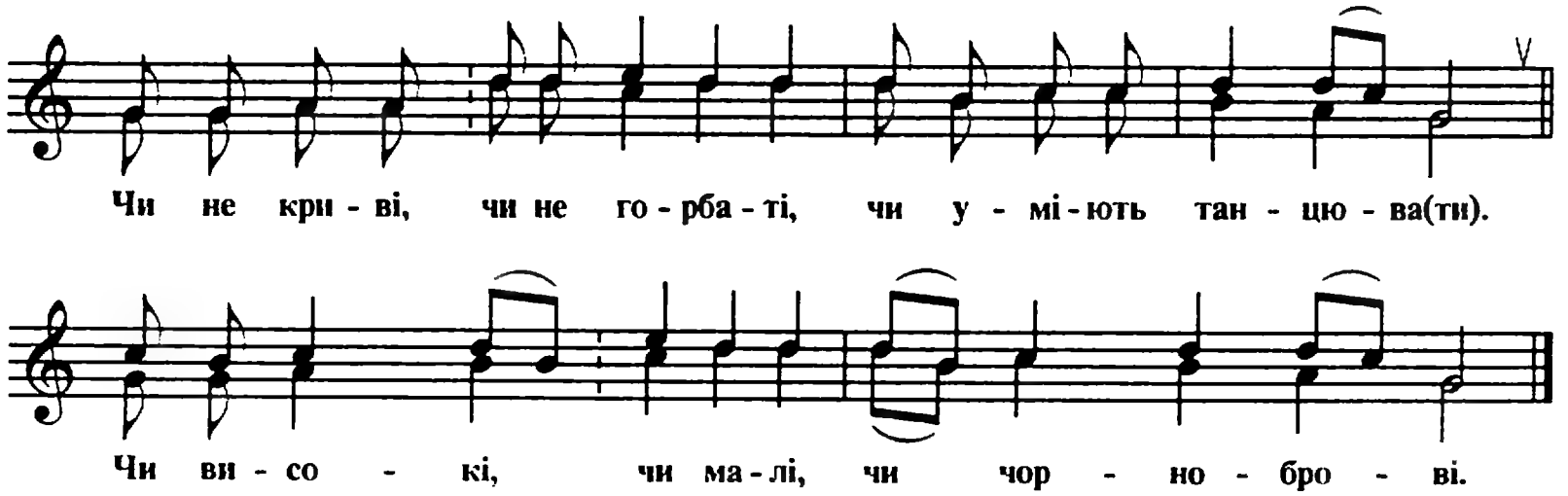
7. Старша дружка коса, (2) наїлася проса.
Сюда, туда повертаїться, з її просо висипається.

8. Чи ви, свашки, по морю літали? (2) Чи ви, свашки, жаби хватали?
Чи ви пісок їли, чи ви понівіл(и)?

186. Ой уже ж ми та й пили, їли

Ст. Сергієвська





187. Мій братіку же (А)

Ст. Васюринська

♩= 56
Одна

Мій бра - ті - ку же,

Разом

мій рі - дне - се - ні - кий,

Сни - вся же мі - ні же

сон ві - рне - сень - к(ий).

♩= 80
2.3.Одна

2. Сни - ив - ся мі - ні сон ві - рне -

♩= 64 ♩= 56 Разом

- се - нький: - Ка - ли - но - ю же

Далі – від другого такту першого куплету.

1. Мій братіку же, мій ріднесенікий,
   Снився же міні же сон вірнесеньк(ий).
2. Снився міні сон вірнесенький:
   Калиною же двір обсажений,
   Чорним шовком ще й обведен(ий).
3. Чорним шовком ще й обведений же.
   — Калинонька — то й краса твоя.
   Чорний же шовк же-то й коса тво(я).

188. Ой батенько мій ріднесенький (Б)

Ст. Новосергіївська

♩= 72

Одна

Ой ба- те - нько мій рід - не - сень - кий.

Разом

Ой ба - те - нько мій рі - дне - се - нький.

Сни - вся ме - не сон вір - не - сень(кий).

1. Ой батенько мій ріднесенький.
   Ой батенько мій ріднесенький.
   Снився менє сон вірнесень(кий).

2. Чорним шовком двір обнесений.
   Чорним шовком двір обнесений,
   Калиною та й обсажен(ий).

3. — Чорний шовк же — це коса твоя.
   Чорний шовк же — це коса твоя,
   Калинонька — то краса тво(я).

189. Чого, свати, та й наєхали (А)

М. Коренівськ

♩ = 80

Одна

Чо - го, сва - ти, та й на - є - ха - ли,

Разом

чо - го, сва - ти, та й на - є - ха - ли?

Чи по го - рох, чи по че - че - ви - цю,

чи по кра - сна - ю ді - ви(цю)?

2.

за сто - лом си - дить.

1. Чого, свати, та й наєхали,
   Чого, свати, та й наєхали?
   Чи по горох, чи по чечевицю,
   Чи по краснаю діви(цю)?

2. А в нас горох немолочений,
   А в нас горох немолочений,
   Чечевиця у копнах стоїть,
   А дівчина за столом сидить.

190. Чого, свати, та й наїхали? (Б)

Х. Жовті Копани

♩= 60

Одна

Чо - го, сва - ти, та й на - ї - ха - ли?

2.

Разом

Чо - го, сва - ти, та й на - ї - ха - ли?

Чи по го - рох, чи по че - че - виц(ю)?

2.

3.4.

1. Чого, свати, та й наїхали? (2)
   Чи по горох, чи по чечевиц(ю)?

2. Чи по горох, чи по чечевицю? (2)
   Чи по нашу рідну сестри(цю)?

3. А в нас горох немолочений, (2)
   Чечевиця у снопах сто(їть).

4. Чечевиця в снопах стоїть, (2)
   А сестриця у цвітах си(дить).

191. Пусти, свато, в хату (А)

Ст. Вищестебліївська

♩= 100
Одна

Пу - сти, сва - то, в ха - ту.

♩= 72
Разом

Пу - сти, сва - то, в ха - ту.

Нас тут не - ба - га - то —

Сі - мі - сот ще й чо - ти - ри,

у - сі чор - но - бри(ві).

1. Пусти, свато, в хату, (2) нас тут небагато —
   Сімісот ще й чотири, усі чорнобри(ві).
2. Ой доки ми та й стоятимем, (2) сиру землю та й топтатимем
   Червоними чобітками, золотими підковка(ми)?

192. Просим боярів до хати (Б)

Ст. Старонижчестебліївська

♩= 100

Про - сим бо - я - рів до ха - ти,

про сим бо - я - рів до ха - ти.

Хо - дим же всі ми до ха - ти -

Че - рво - ни - ми чо - бі - тка - ми

з зо - ло - ти - ми пі - дко - вка(ми).

193. Ой на хаті зєлля

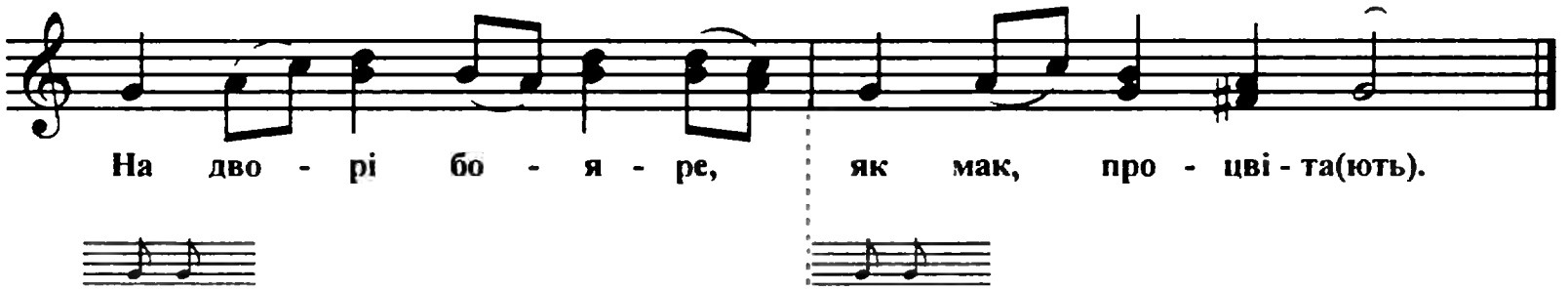
Ст. Переяславська

♩= 72

Ой на ха - ті зє - лля. Ой на ха - ті зє - лля,

1-4.

а в ха - ті ве - сє - лля.

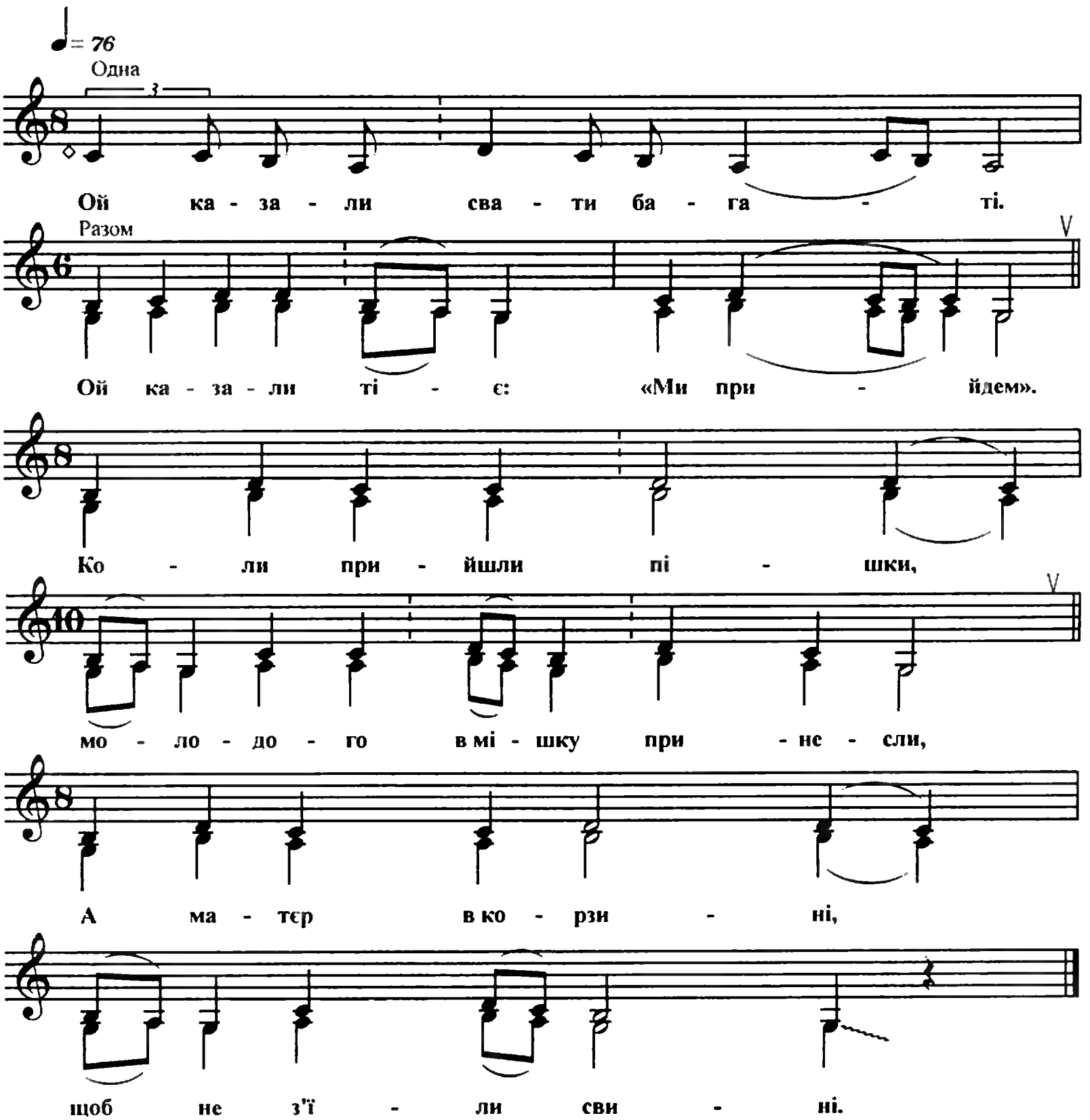


1.Ой на хаті зєлля, (2) а в хаті весєлля.
На дворі бояре, як мак, процвіта(ють).

2.Просим боярів до хати, (2) годі пороги топтати
Червоними чоботами, золотими підкова(ми).

194. Ой казали свати багаті

Ст. Стародерев'янківська



195. Дружечки, ви паняночки (А)

Ст. Медведівська

♩= 80-88

Одна

Дру - же - чки, ви па - ия - но - чки,

Усі

дру - же-чки, ви па ня - но - чки, ста - ньте та на ла - во - чки.

Про - пу - сти до - ро - гу й кня - зю мо - ло - дом(у).

Про - пу - сти до - ро - гу й кня - зю мо - ло - дом(у).

1. Дружечки, ви паняночки, (2) станьте та на лавочки.
   Пропусти дорогу й князю молодом(у).
2. Наше гілечко рясне, (2) без калини красне.
   Без сонця сіяє, без вітру шата(є).
3. Старший боярин потлатий, (2) до стола прип'ятий,
   Гвіздочком прибитий, щоб не був сердит(ий).
4. Старшая дружка скрипушка, (2) під столом калюжка.
   А бояри танцювали та й калюжку розтоптал(и).
5. Їли дружечки, їли, (2) півголубця з'їли.
   На столі ні крихотки, під столом кісточк(и).
6. Їли бояри, їли, (2) цілого вола з'їли.
   На столі ні крихотки, під столом кісточк(и).

196. Дружечки-панянки (Б)

Ст. Староджереліївська

♩ = 92

Одна

Дру - же - чки - па - ня - нки,

♩ = 72

Разом

дру - же - чки - па - ня - нки,

ста - вай - те на ла - вки.

Про - пу - стіть до - ро - гу

зя - тє - ві мо - ло до(му).

1. Дружечки-панянки, (2) ставайте на лавки.
   Пропустіть дорогу зятєві молодом(у).
2. Старший боярин потлатий, (2) до стіни прип'ятий.
   Гвіздочком прибитий, щоб не був сердит(ий).
3. Другий боярин кошлатий, (2) до стіни прип'ятий.
   Гвіздочком прибитий, щоб не був сердит(ий).

197. Ой не сиди ти, Колічка, боком

Ст. Кисляківська

♩= 80

Одна

Разом

Ой не си - ди ти, Ко - лі - чка, бо - ком.

Ой не си - ди ти, Ко - лі - чка, бо - ком.

Це ж то - бі не - на - ро - ком.

При - сунь - ся бли - зе - нько — це ж тво - є сер - день(ко).

1. Ой не сиди ти, Колічка, боком. (2) Це ж тобі ненароком.
   Присунься близенько — це ж твоє сердень(ко).

2. Ой не сиди ти, Олічка, боком. (2) Це ж тобі ненароком.
   Присунься близенько — це ж твоє сердень(ко).

198. Братіку, не лякайся

М. Коренівськ

♩= 88

Одна

Бра - ті - ку, не ля - кай - ся,

Разом

бра - ті - ку, не ля - кай - ся, бра - ті - ку, по - ста - рай - ся.

Не о - дда - вай се - стру, не ру - су - ю кос(у).

Про - си зо - ло - то - го, ко - ня во - ро - ног(о).

199. Не стій, зятю, за плечима

Ст. Ахтанизівська

♩= 72

Одна

Не стій, зя - тю, за пле - чи - ма.

Разом

Не стій, зя - тю, за пле - чи - ма,

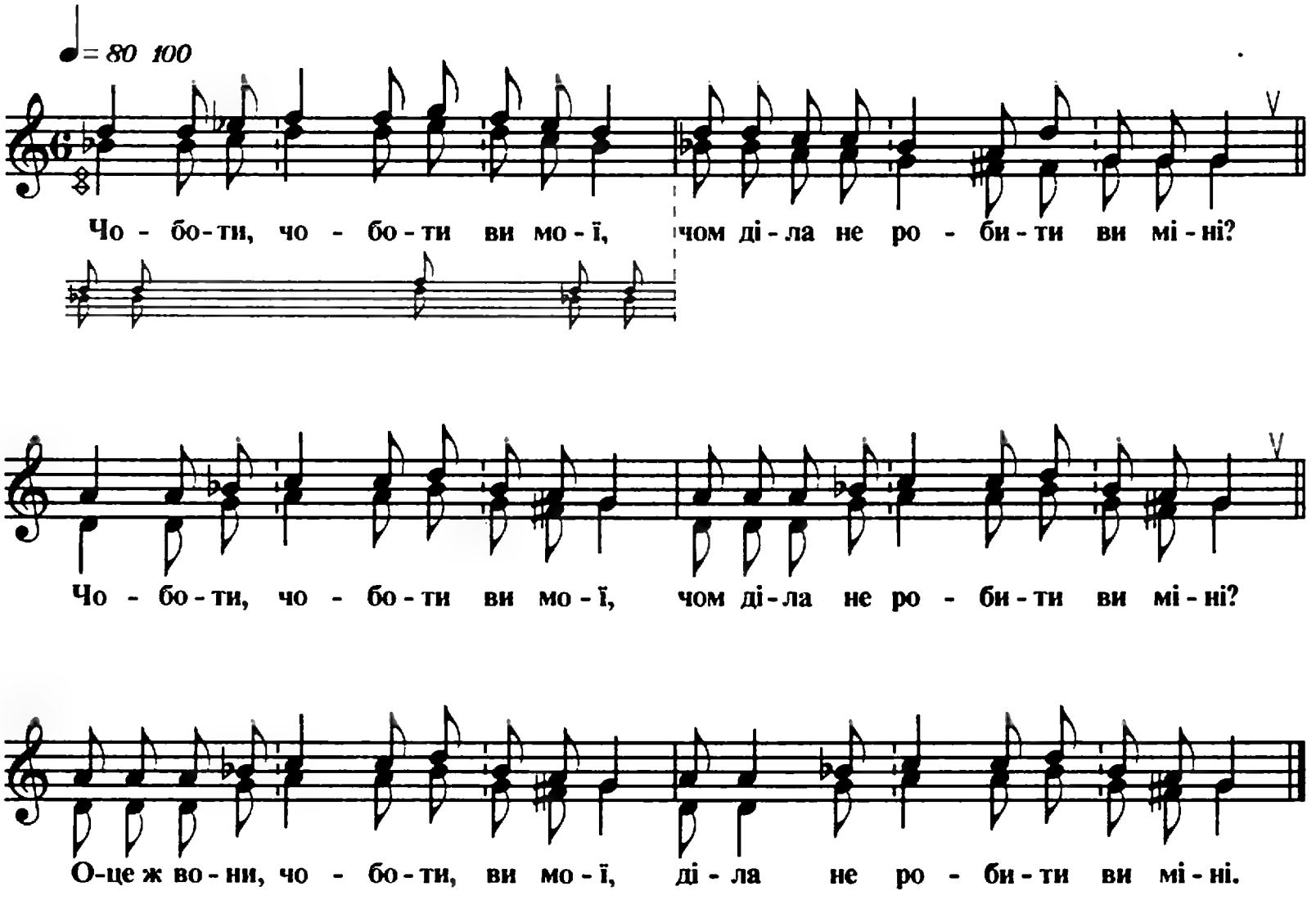
не лу - пай о - чи - ма.

Кла - ди гро - ші на та - рі - лку

та й ви - ку - пи со - бі жін(ку).

200. Чоботи

Ст. Іванівська



1. Чоботи, чоботи ви мої, чом діла не робити ви міні? (2)
   Оце ж вони, чоботи, ви мої, діла не робити ви міні.

2. Оце ж тії чоботи, що зять дав, а за тії чоботи дочку взяв. (2)
   Чоботи, чоботи ви мої...

3. Оце ж тії чоботи, що з бичка, чом діла не робити, як дочка? (2)
   Чоботи, чоботи ви мої...

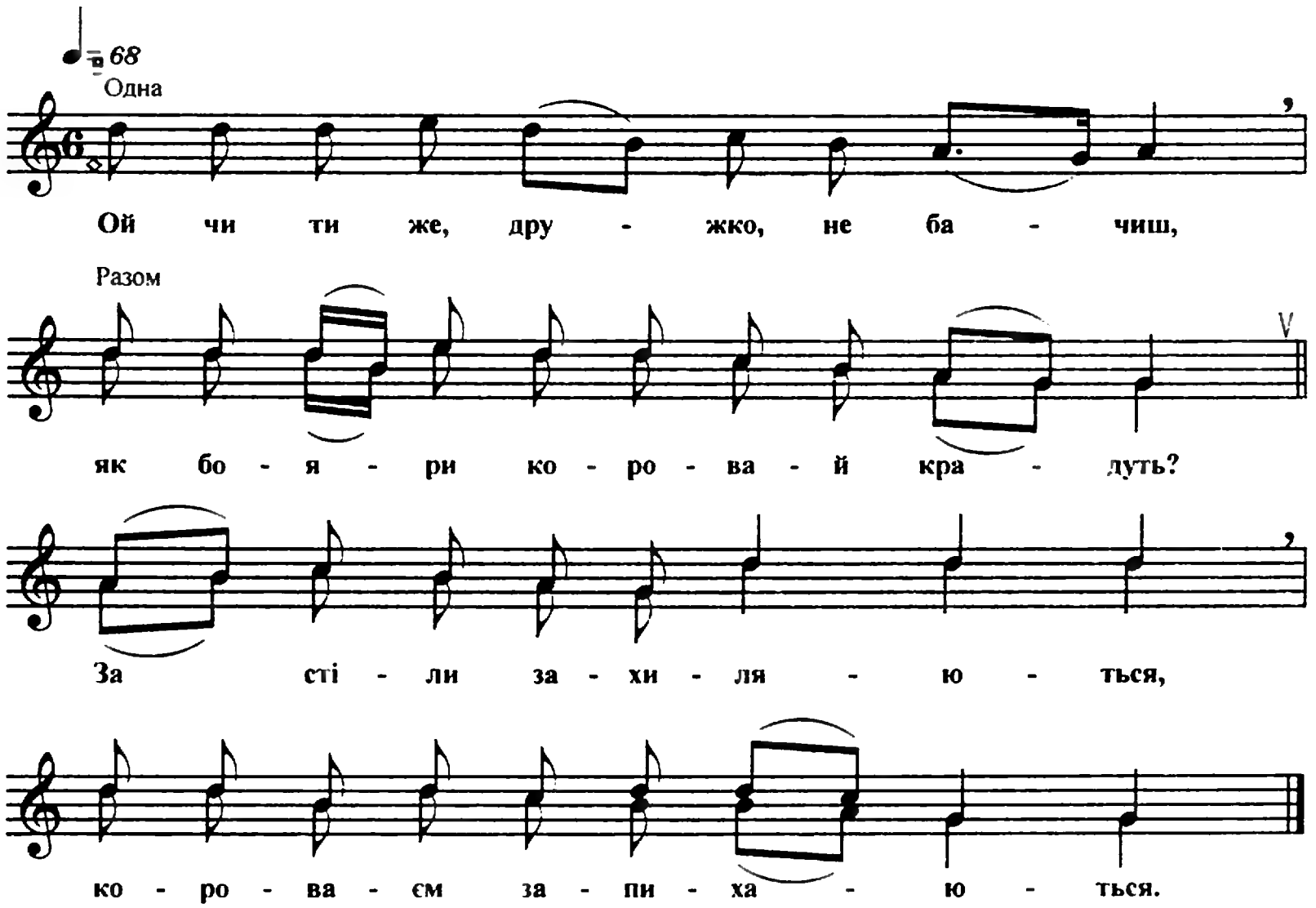
4. Оце ж тії чоботи, що з кобили, чом діла не робити, як робили? (2)
   Чоботи, чоботи ви мої...

5. До річеньки чоботи скрипучі, а з річеньки чоботи зліпучі. (2)
   Чоботи, чоботи ви мої...

6. Як повісю чоботи на кілок, сама піду, серденько, у шинок. (2)
   Чоботи, чоботи ви мої...

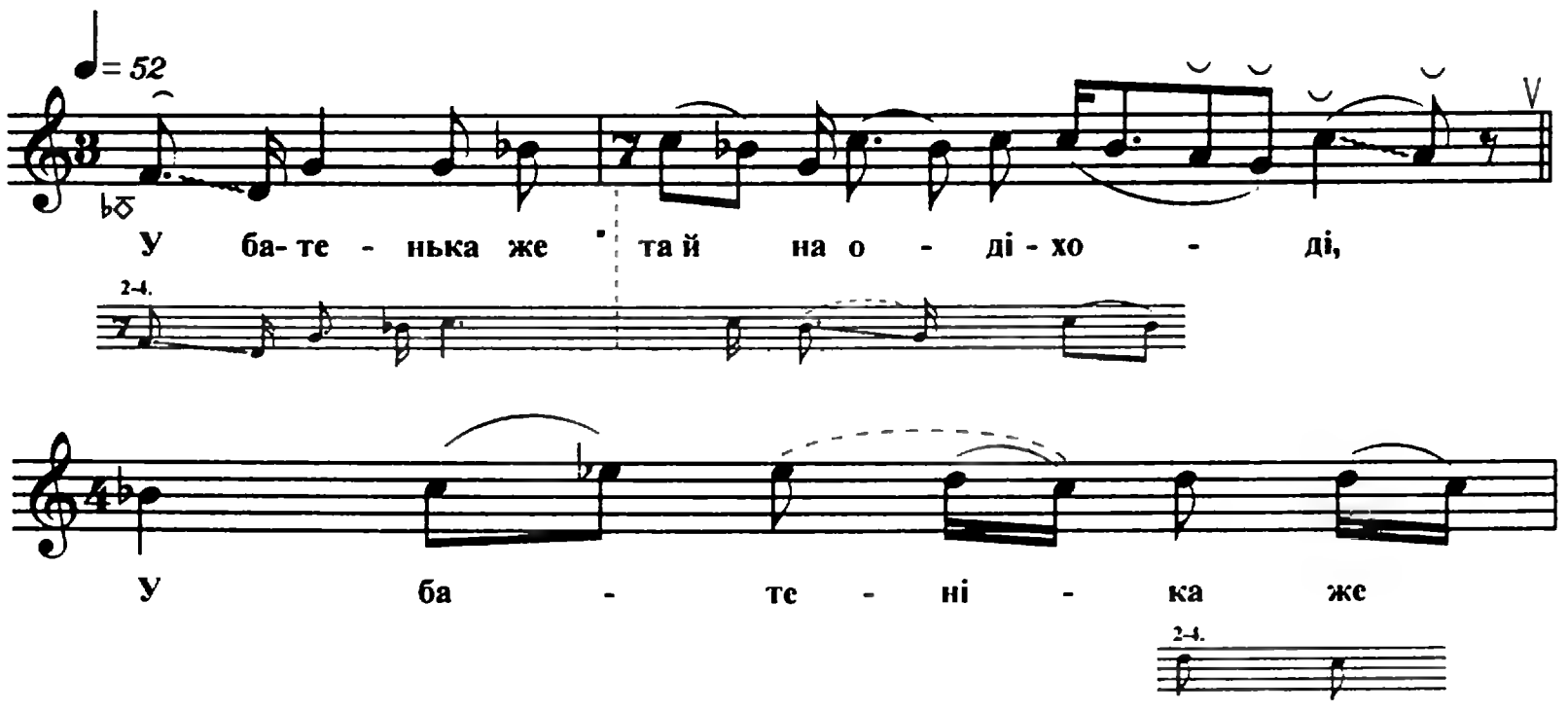
201. Ой чи ти же, дружко, не бачиш

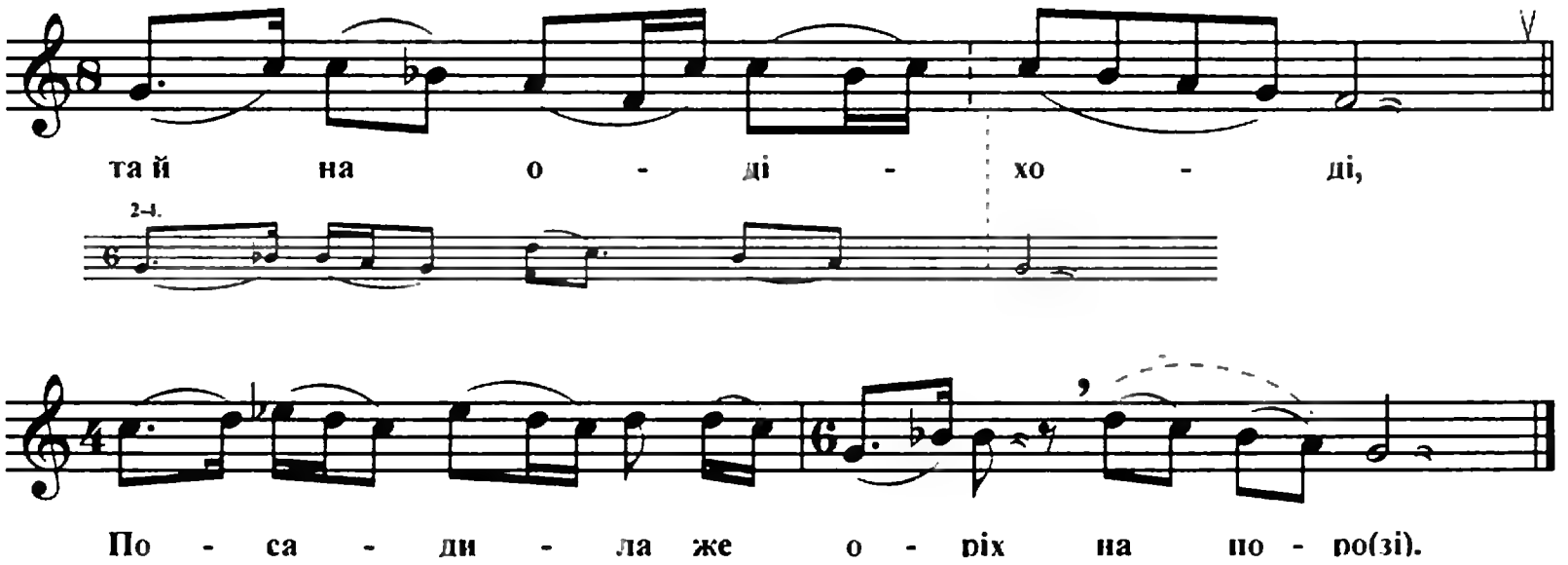
Ст. Березанська



202. У батенька же та й на одіході (А)

Ст. Дінська





1. У батенька же та й на одіході,
   У батеніка же та й на одіході,
   Посадила же оріх на поро(зі).

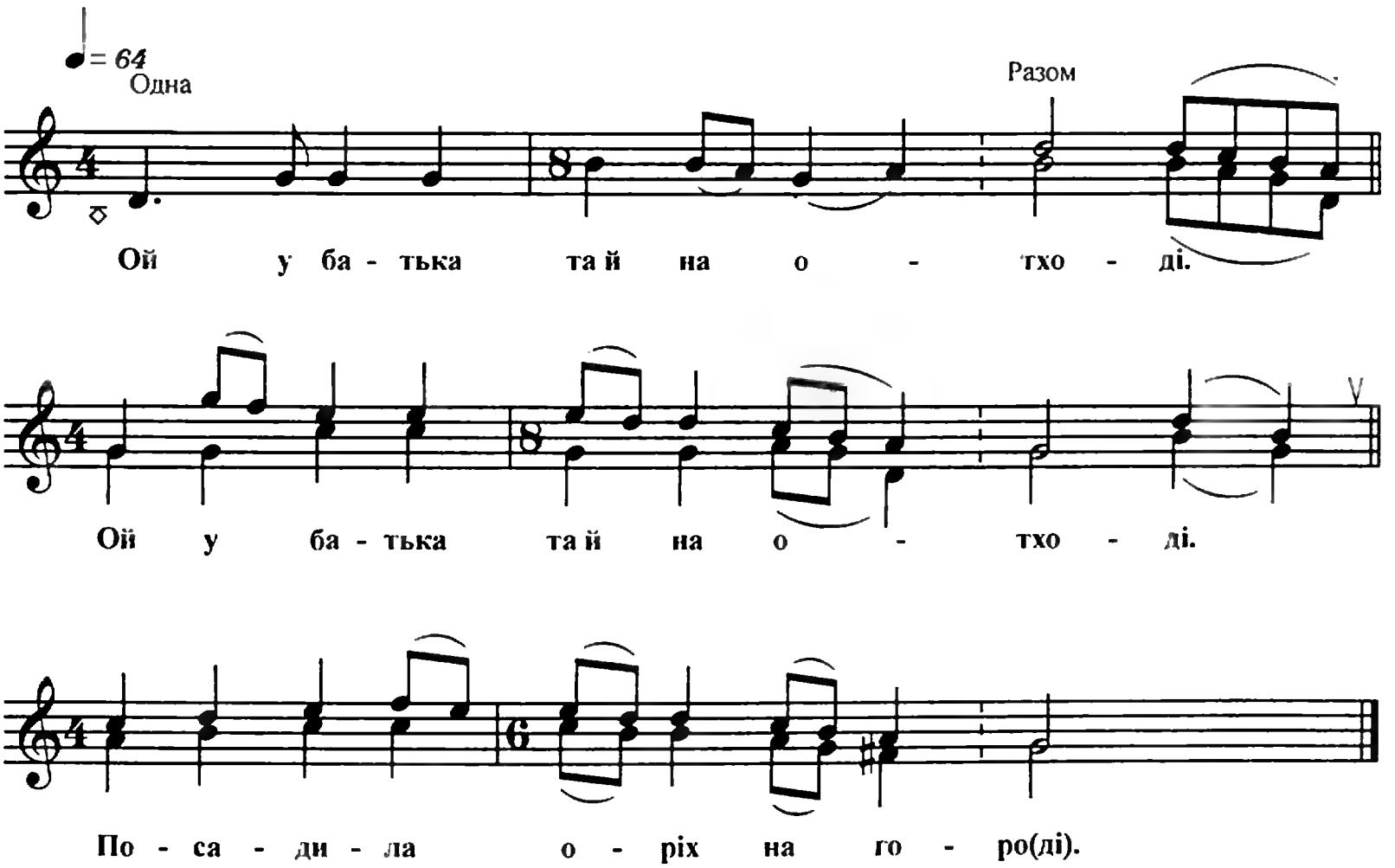
2. Рости, рости, мій орішеньку,
   Рости, рости же, мій орішеньку,
   Рости, рости же та й укоренись.

3. Живи, живи же, та мій батеньку,
   Живи, живи же, та мій батеньку,
   Живи, живи же та й не журись.

4. Кохай собі другую такую,
   Кохай собі же другую таку(ю),
   Як ви кохали мене, молоду.

203. Ой у батька та й на отході (Б)

Ст. Крилівська



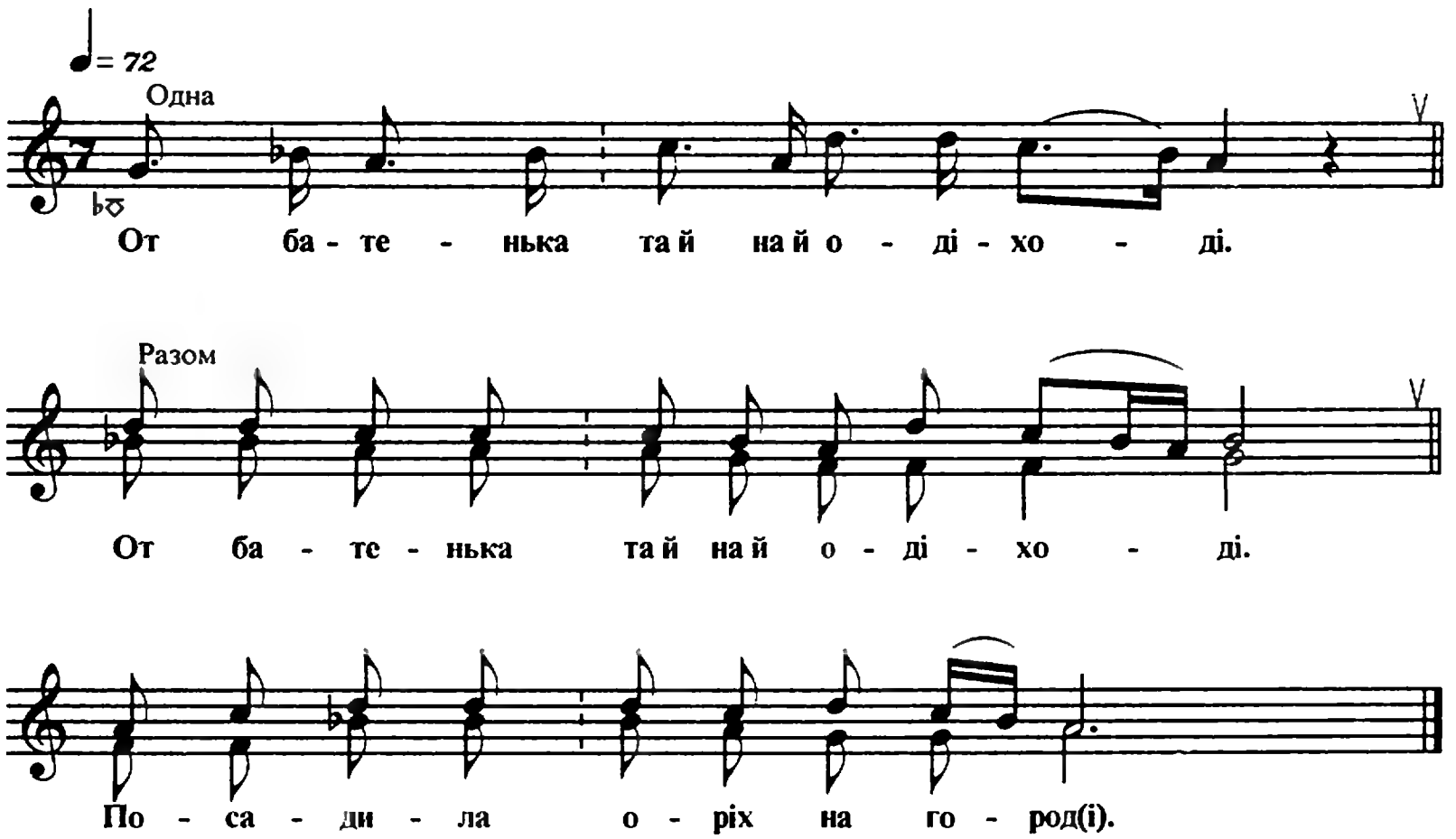
1. Ой у батька та й на отході.
   Ой у батька та й на отході.
   Посадила оріх на горо(ді).

2. Рости, рости та й укоренися.
   Рости, рости та й укоренися.
   Ти, батенько, не в чьом не журись.

3. Кохай собі другую такую.
   Кохай собі другую такую,
   Як викохав мене, молоду(ю).

204. От батенька та й на й одіході (В)

Ст. Старолеушківська



1. От батенька та й на й одіході,
   От батенька та й на й одіході.
   Посадила оріх на город(і).

2. Рости, рости, мій орішеньку.
   Рости, рости, мій орішеньку,
   Батенькові на утішеньк(у).

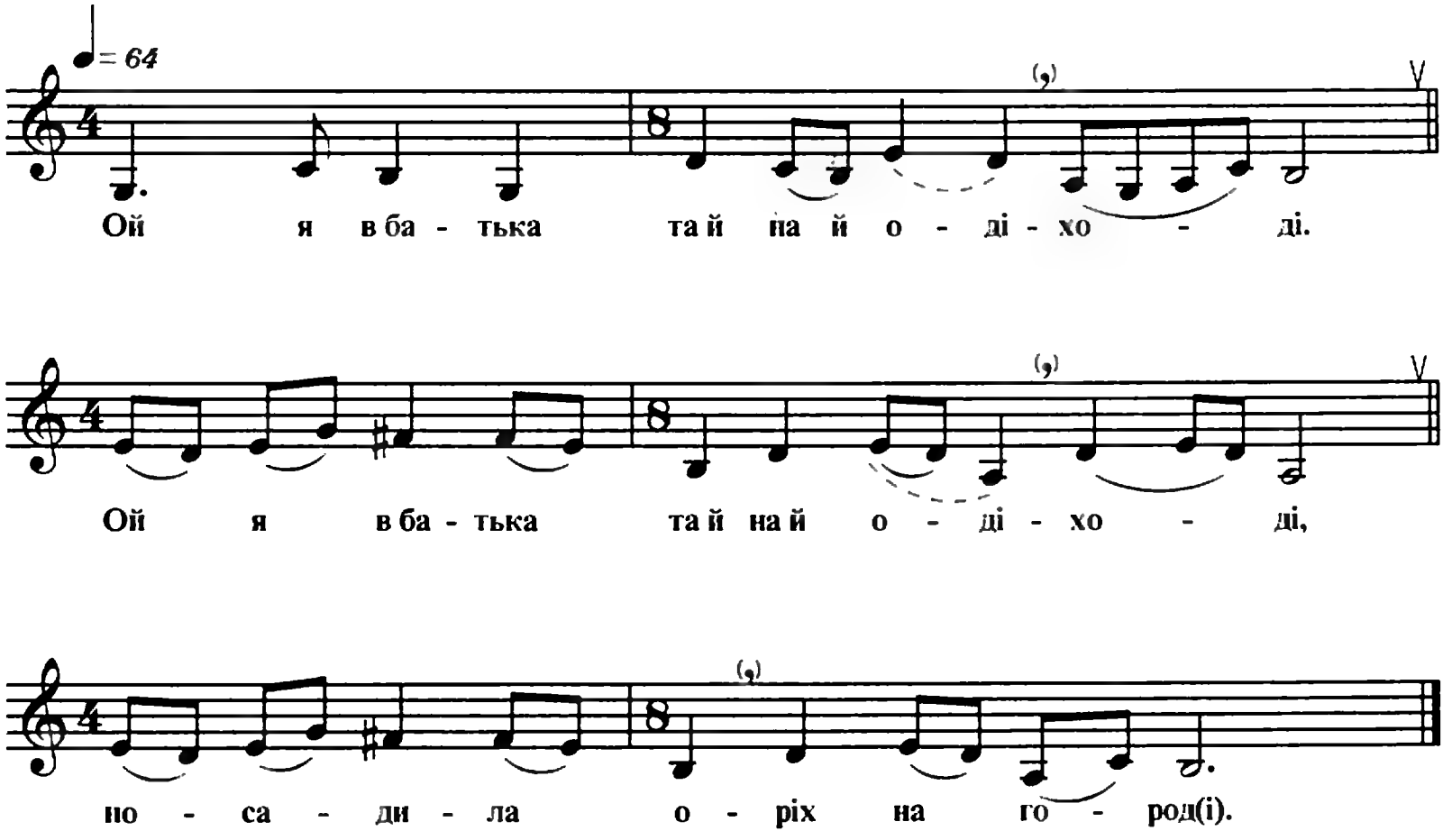
3. Кохай собі другую такую.
   Кохай собі другую такую,
   Як викохав мене, молоду(ю).

4. Ви кохали, як мале дитятко.
   Ви кохали, як мале дитятко,
   А отдали, як те сиротятк(о).

5. Ви кохали, як панську дитину.
   Ви кохали, як панську дитину,
   А отдали, як ту сиротин(у).

205. Ой я в батька та й на й одіході (Г)

Ст. Іванівська



1. Ой я в батька та й на й одіході.
   Ой я в батька та й на й одіході,
   Посадила оріх на город(і).

2. Рости, рости, мій орішечку,
   Рости, рости, мій орішечку,
   Батинкові на утішечк(у).

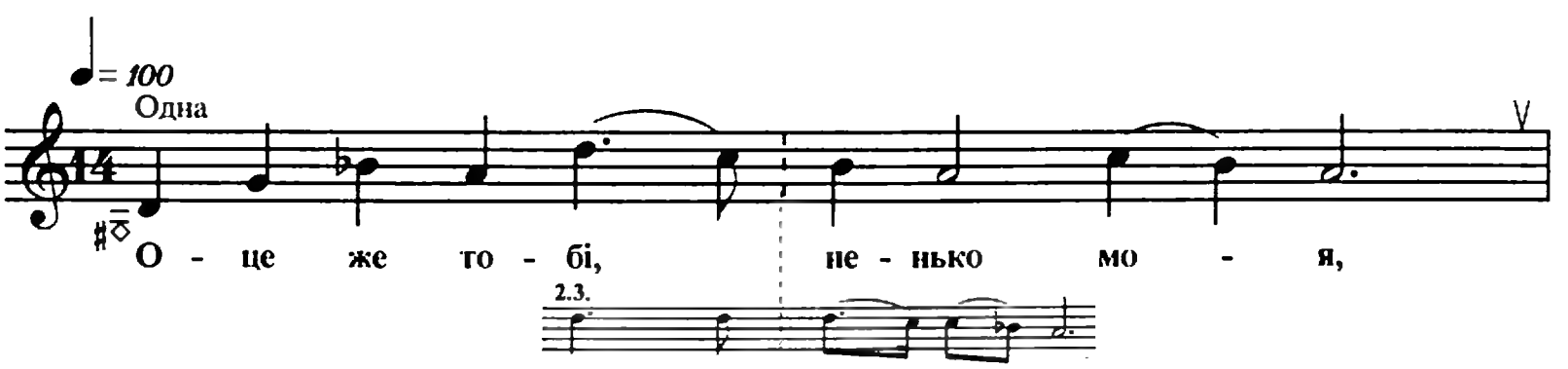
3. Рости, рости та й укорінися,
   Рости, рости та й укорінися.
   Мій батинку, нечом не журись.

4. Рости, рости другую такую,
   Рости, рости другую такую,
   Як виростив мене, молоду(ю).

5. Рости, рости другеньку такеньку,
   Рости, рости другеньку такеньку,
   Як виростив мене, молодень(ку).

206. Оце же тобі, ненько моя, на отходє

Ст. Незамаївська



♩= 64
Усі

на от - хо - де, На - сє - я - ла

3.

ва - си - льо - чи - ків на го - ро - де.

1. Оце же тобі, ненько моя, на отходє,
   Насєяла васильочиків на городє.

2. Ростіть і ростіть, васильочики, не хилиться.
   Оставайся, ненько моя, не журися.

3. О як же нам не хилитися — вітер сповіва.
   О як же нам не журитися — дитя ж спокида.

207. Ой ти, клину

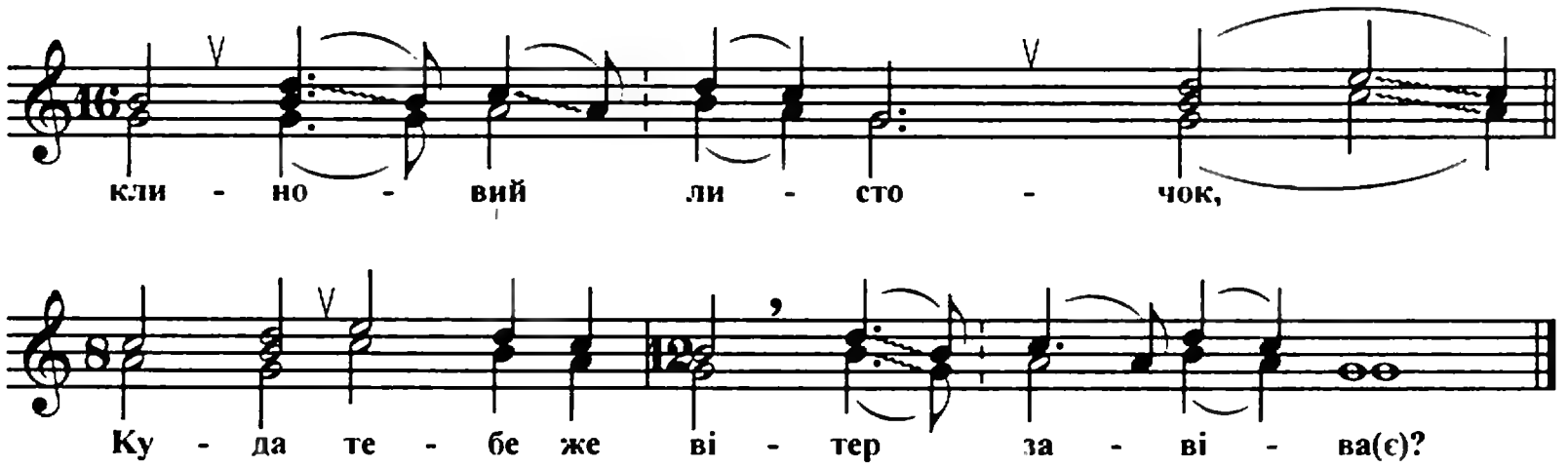
Ст. Іркліївська

♩= 80
Одна

Ой ти, кли - ну, кли - но - вий ли - сто - чок.

♩= 60
Усі

Ой ти, кли - ну же,



1. Ой ти, клину, клиновий листочок.
   Ой ти, клину же, клиновий листочок,
   Куда тебе же вітер завіва(є)?

2. Куда й тебе вітер завіває,
   Куда тебе же вітер завіває?
   Куда мати же дочку й виряжа(є)?

3. Куда мати дочку виряжає?
   Куда мати же дочку виряжає?
   Чи ми турки же, чи чужиє люд(и)?

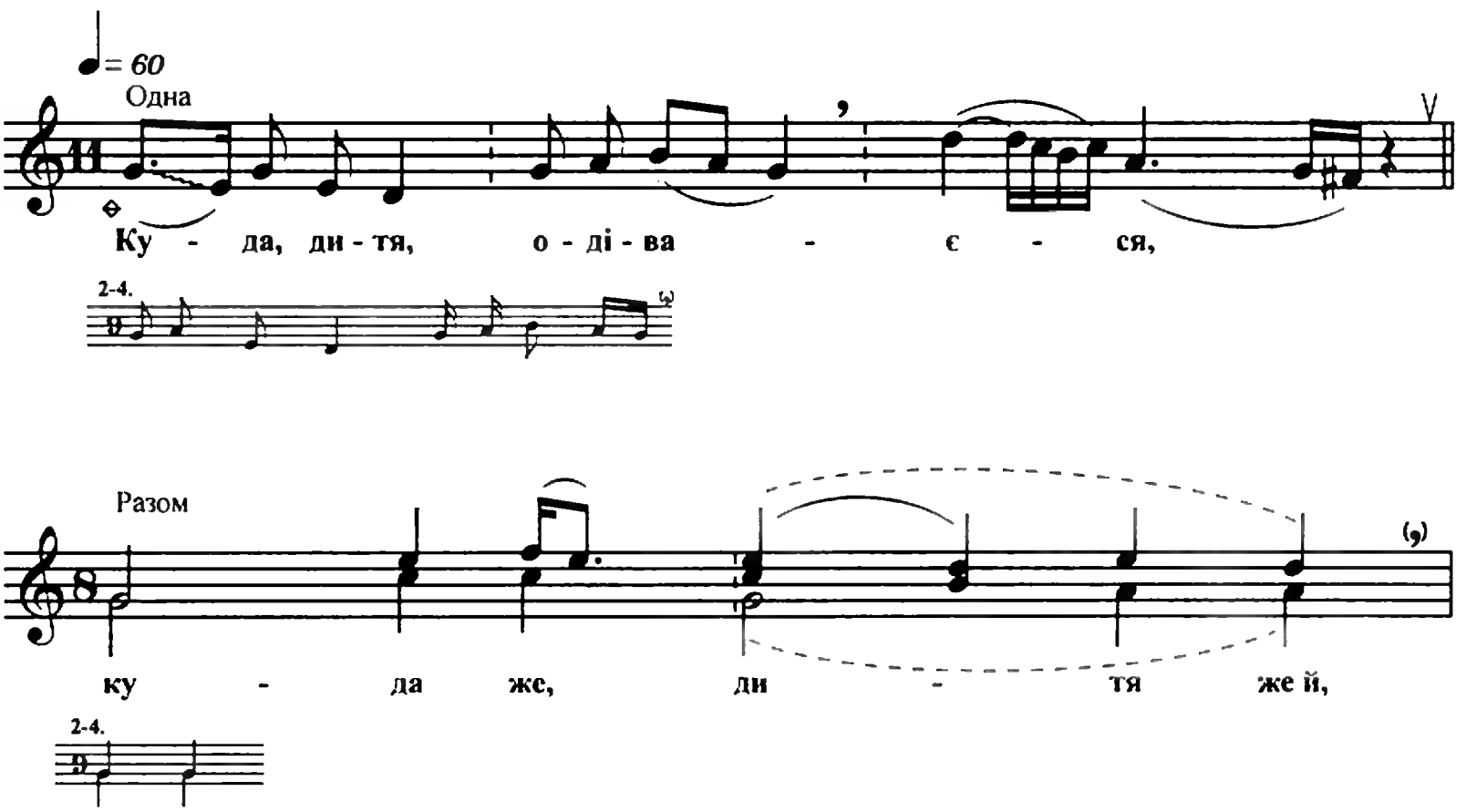
4. Чи ми ж турки, чи ми ж чужі люди?
   Чи ми ж турки же? Дитя, горе буде.
   Де ой там тобі ж, дитя й, горе буд(е).

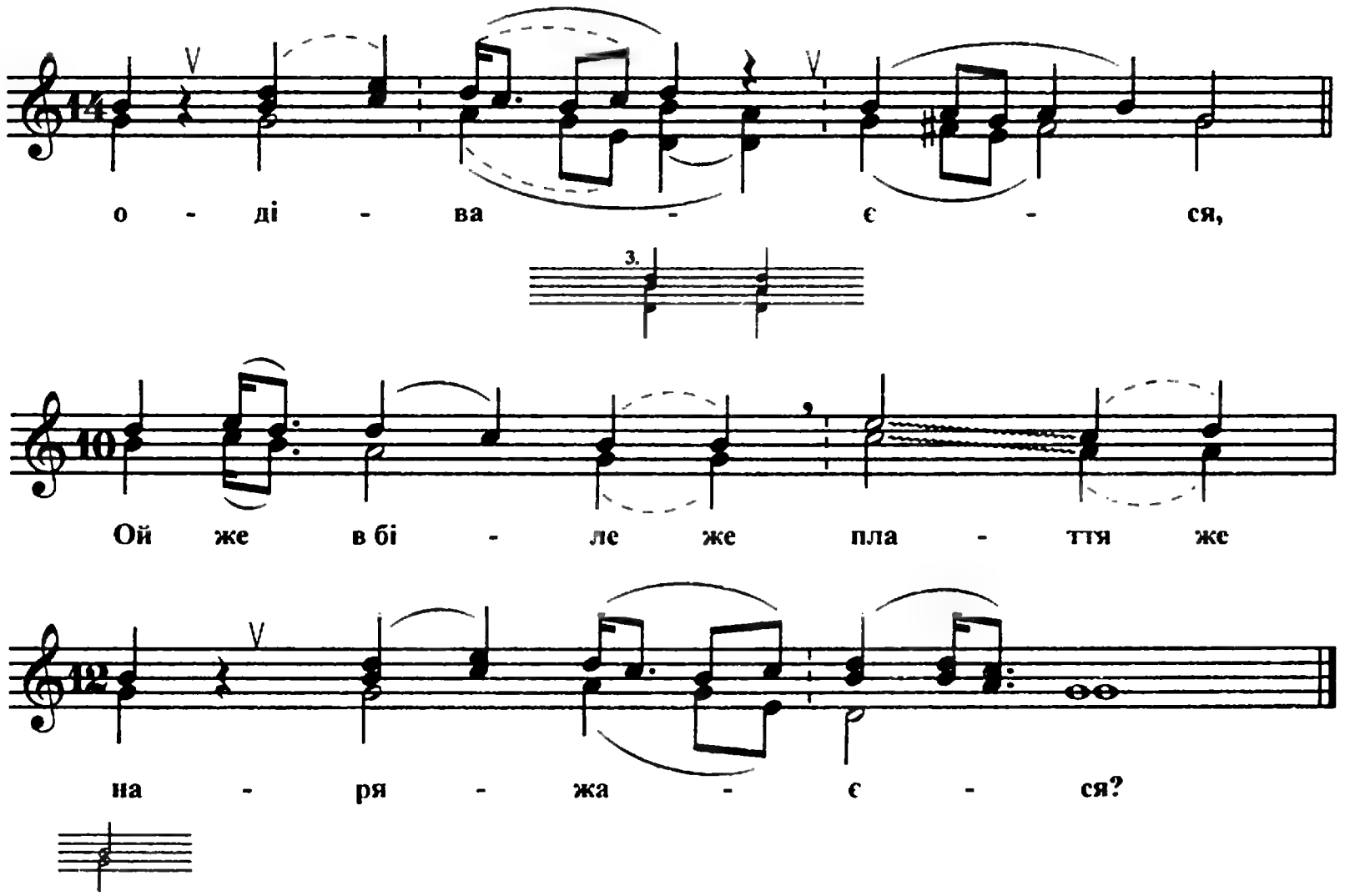
5. Ой там гори ж та й да крем'янисті.
   Ой там гори же та й да крем'янисті.
   Там свекруха же наровистая.

6. Вона тобі норови покаже.
   Вона тобі же норови покаже,
   Вона ж тобі же правдочки не каж(е).

208. Куда, дитя, одіваєся? (А)

Ст. Пластунівська





1. Куда, дитя, одіваєся,
   Куда же, дитя же й, одіваєся,
   Ой же в біле же плаття же наряжаєся?

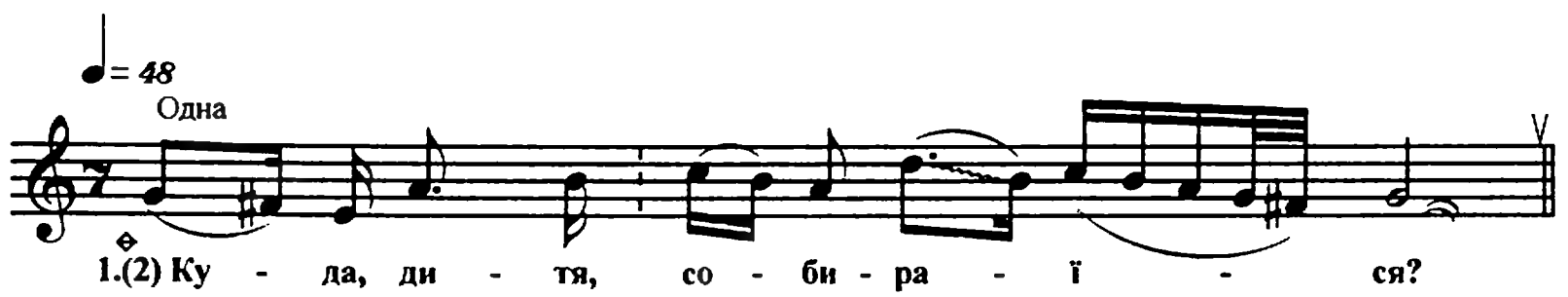
2. Чи ми ж турки, чи ми ж чужі люди,
   Чи ми же турки же й, чи ми же чужі люди же?
   Ой там тобі же та й горєчко же буд(е).

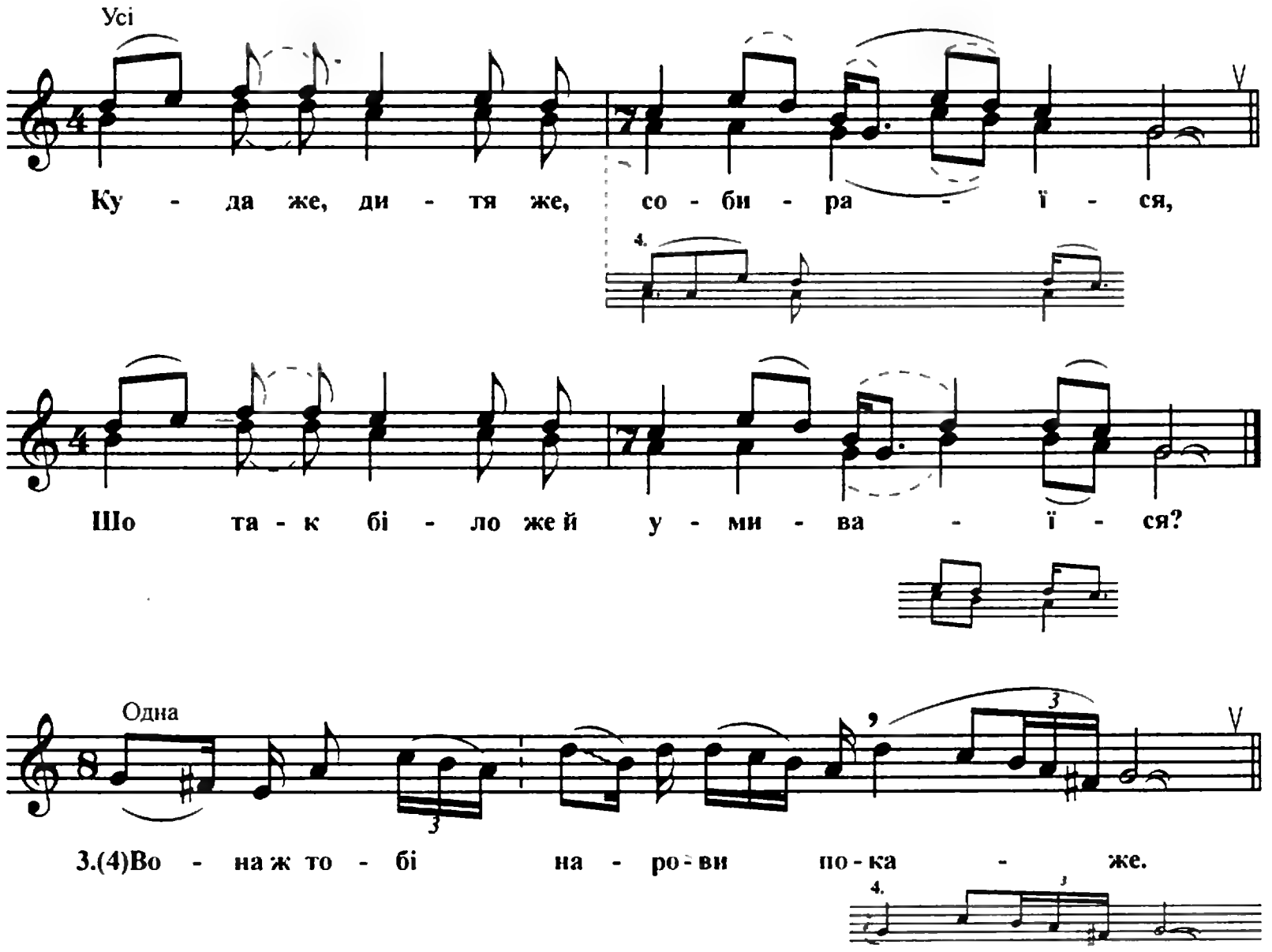
3. Ой там тобі та й горєчко ж буде,
   Ой там тобі же та й горєчко же буде,
   Ой же, шо й не вмієш діленька робить.

4. Шо не вмієш діленька робити,
   Шо не вмієш діленька робити,
   Ой же свекоркові же й свекровки й годить.

209. Куда, дитя, собираїся? (Б)

Ст. Медведівська





Далі — з 2-го такту.

1. Куда, дитя, собираїся?
   Куда же, дитя же, собираїся,
   Шо так біло умиваїся?

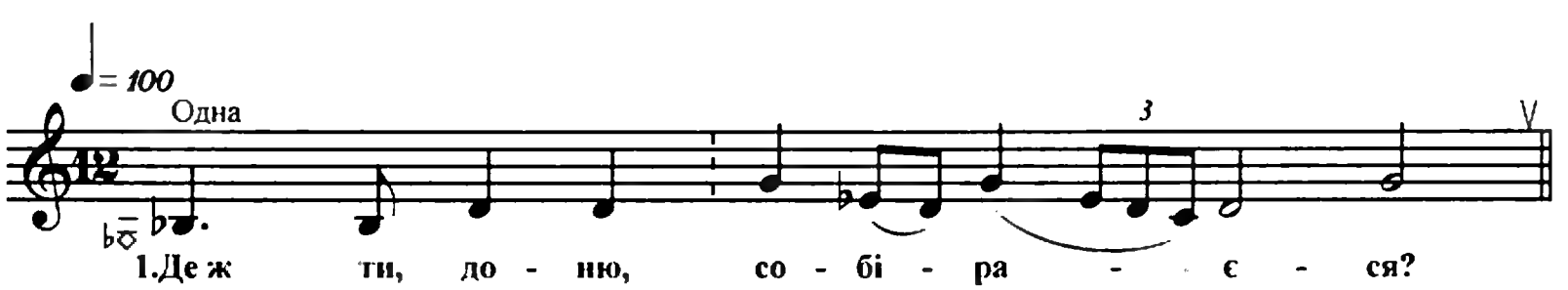
2. Ой там гора та й гористая,
   Ой там гора же та й гористая.
   Там свекруха же наровистая.

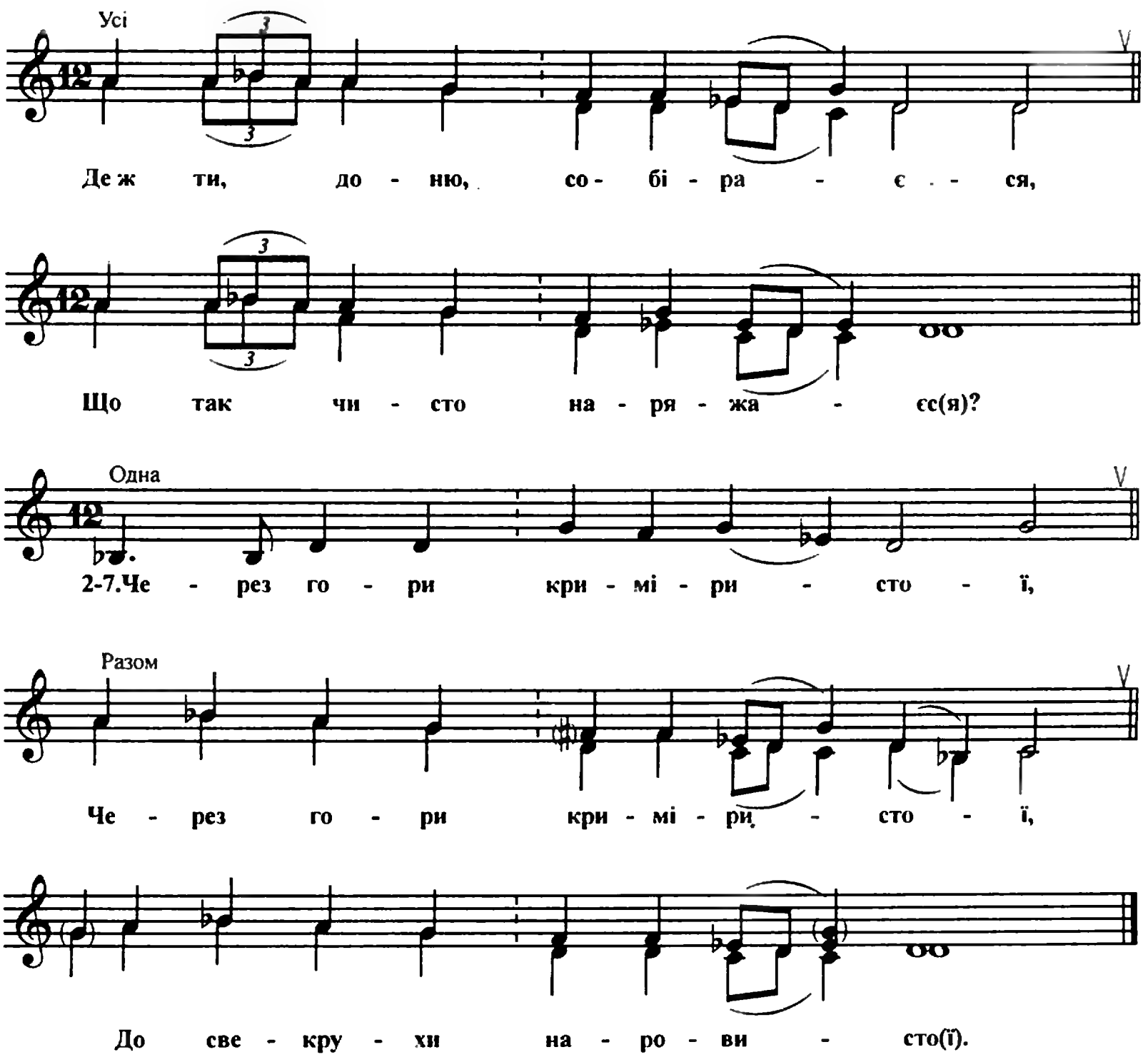
3. Вона ж тобі нарови покаже,
   Вона же тобі же нарови покаже,
   Вона же тобі же правдоньки не скаже.

4. Хліба вріжеш – вона скосо гляне.
   Хліба же вріжеш – вона скосо гляне.
   Звариш борща же – вона переваре.

210. Де ж ти, доню, собіраєся? (В)

Ст. Кисляківська





1. Де ж ти, доню, собіраєся?
   Де ж ти, доню, собіраєся,
   Що так чисто наряжаєс(я)?

2. Через гори кримiристої,
   Через гори кримiристої,
   До свекрухи наровисто(ї).

3. А свекруха нарови покаже.
   А свекруха нарови покаже.
   Вона ж тобі правдоньки не ска(же).

4. Слово скажеш — вона перекаже.
   Слово скажеш — вона перекаже.
   Їсти звариш — вона перева(ре).

5. Сядеш їсти — вона косо гляне.
   Сядеш їсти — вона косо гляне.
   Хліба возьміш — вона тебе ла(є).

6. О, якби ти, ненько моя, знала.
   О, якби ти, ненько моя, знала,
   Їсточки ти мені присла(ла).

7. Хоч місяцем, хоч зірницею.
   Хоч місяцем, хоч зірницею,
   Хоч братіком, хоч сестрице(ю).

211. Де ж ти, доню, убираєшся? (Г)

Ст. Старотитарівська

♩= 60

Одна

— Де ж ти, до - ню, у - би - ра - єш - ся?

Усі

Де ж ти же, до - ню же,

у - би - ра - єш - ся,

Бі - ле - се - нько же

у - ми - ва - єш(ся)?

1. — Де ж ти, доню, убираєшся?
Де ж ти же, доню же, убираєшся,
Білесенько же умиваєш(ся)?

2. — Піду, ненько, миж чужиє люди.
Піду же, ненько же, миж чужиє люди.
Ой там міні же се горечко й бу(де).

3. Ой там гора кременистая.
Ой там гора кременистая.
Там свекруха наровиста(я).

4. Вона ж міні нарови покаже.
Вона же міні же нарови покаже.
Вона же міні же правдоньки не ска(же).

5. Шо й не скажу — вона й перекаже.
Шо й не скажу же — вона перекаже.
Шо й не зроблю же — вона й переро(бе).

6. Їсти хочу я — серденько в'яне.
Їсти же хочу же я — серденько в'яне.
Хліба вріжу же — вона й скосо гля(не).

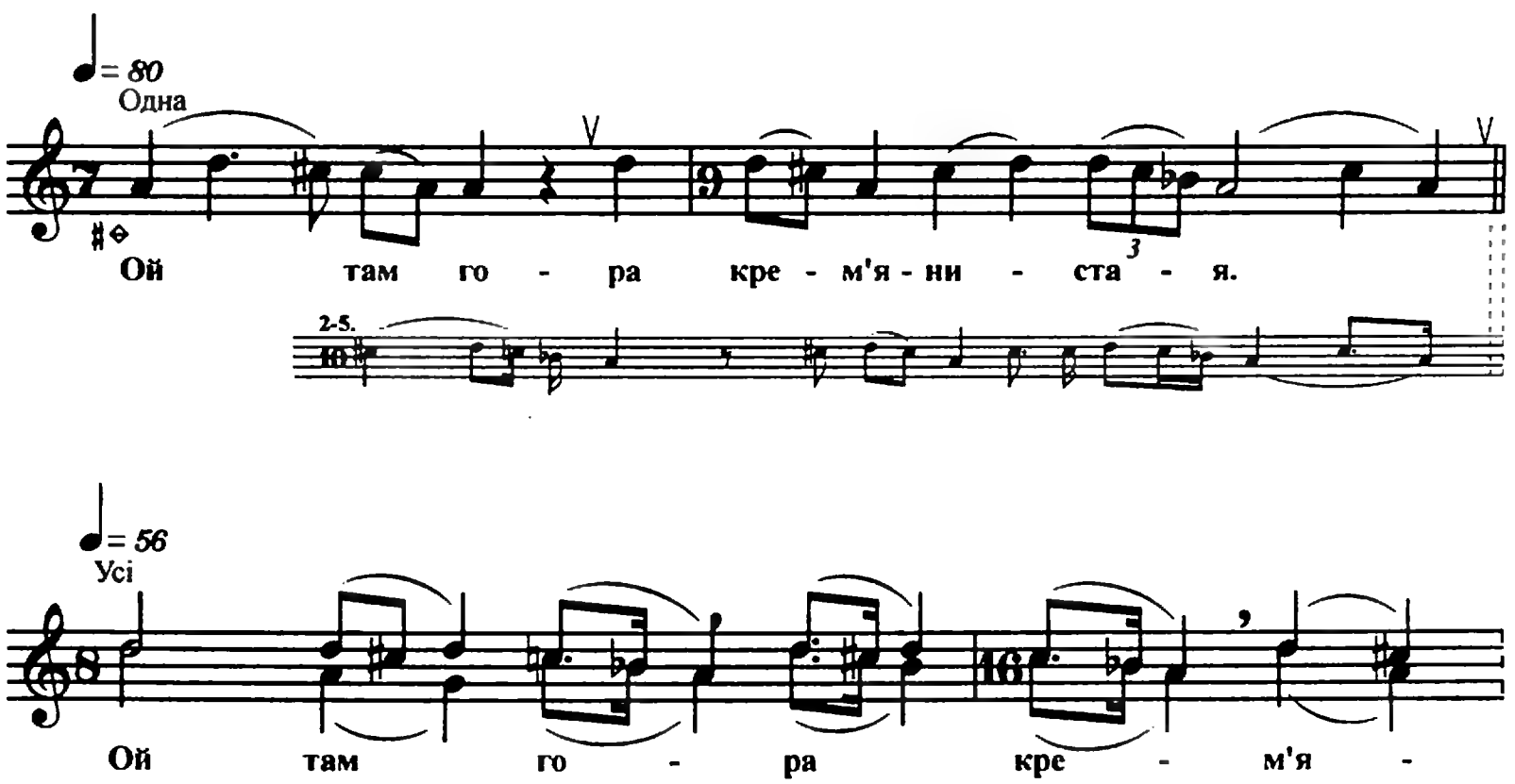
7. Як би ж моя рідна й ненька знала.
Як би же моя же рідна й ненька знала,
Вона би міні же вечерять присла(ла).

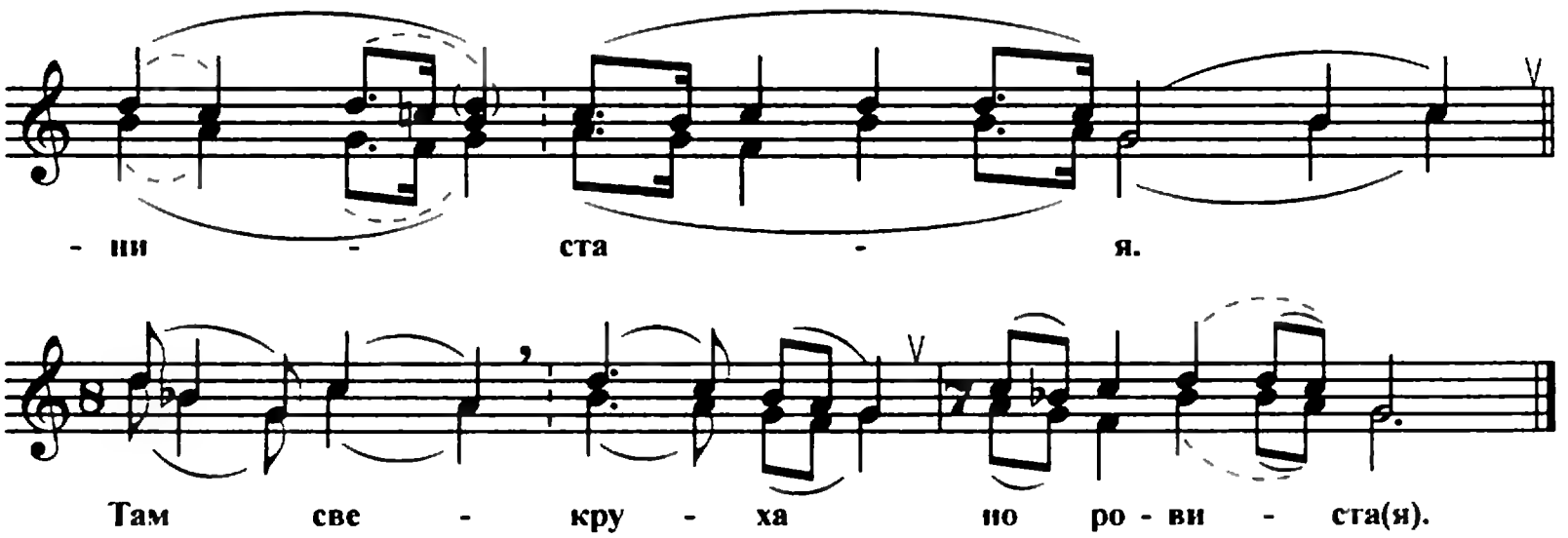
8. Хоч орликом, хоч орлицьою.
Хоч орликоме, хоч орлицьою,
Хоч братікоме, хоч сестриц(ьою).

9. А братіка та й дома й немає.
А братіка же та й дома немає.
А сестриця же дороги не зна(є).

212. Ой там гора крем'янистая (Д)

Ст. Вищестебліївська





1. Ой там гора крем'янистая.
   Ой там гора крем'янистая.
   Там свекруха наровиста(я).

2. Вона мєнє нарови й покаже.
   Вона мєнє ж нарови й покаже.
   Вона ж мєнє правдоньки не ска(же).

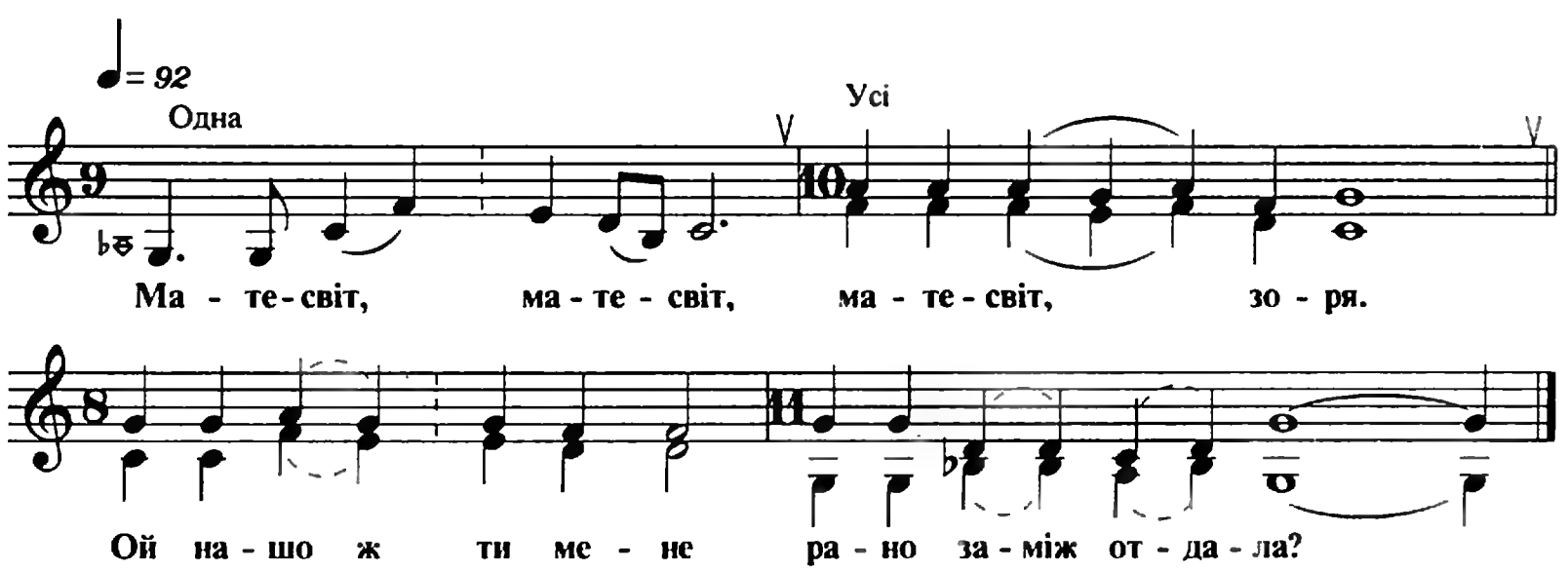
3. Їсти хочу я — серденько в'яне.
   Їсти хочу я — серденько в'яне,
   Хліба вріжу — вона скоса гля(не).

4. Як би моя рідна ненька знала.
   Як би моя рідна ненька знала,
   Вона би ж мєнє вечерять присла(ла).

5. Хоч орликом, хоч орлицьою.
   Хоч орликом, хоч орлицьою,
   Хоч братіком, хоч сестриць(ою).

213. Мате-світ, мате-світ (А)

Ст. Катеринівська



1. Мате-світ, мате-світ, мате-світ, зоря.
Ой нашо ж ти мене рано заміж отдала?

2. Ой нашо ж ти мене рано заміж отдала,
У велику сім'ю ще й в далеку сторону?

3. А велика сім'я неприветлива.
А мене же, молоду, посилають по воду.

4. Я по воду ішла, горько плакала,
А з водою ішла — умивалася.

5. А з водою ішла — умивалася,
Своїм білим рукавом утиралася.

6. Своїм білим рукавом утиралася,
Під віконце підійшла — прислухалася.

7. Під віконце підійшла — прислухалася.
Щось у хаті гомонить, мати сину говорить:

8. — Ой ти, син, ти мій син, ти дитина моя.
Шо ж ти водки не п'єш, шо ж ти жінку не б'єш?

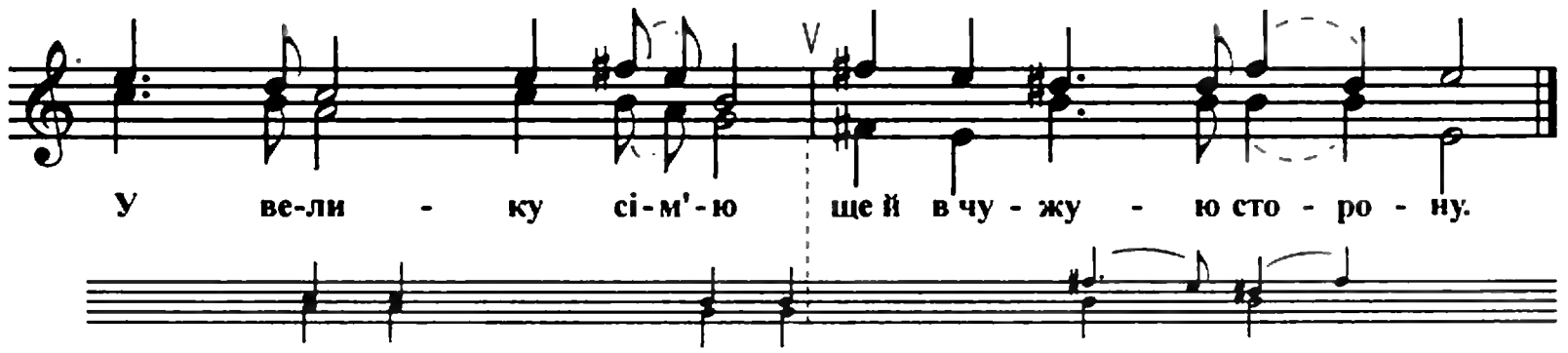
9. — Ой нащо ж її пить, вона серцю вредить,
Ой нащо ж жінку бить — вона вміє все робить.

10. І спикти, і зварить ще й до роду говорить,
Ще й до роду, до отця, ще й до мене, молодця.

214. Ой ти ж, мати лиха (Б)

Ст. Голубицька

♩= 88
Одна
Разом
Ой ти ж, ма - ти ли - ха, ра - но за - між от - да - ла
У ве - ли - ку сі - м' - ю ще й в чу - жу - ю сто - ро - ну.



1. Ой ти ж, мати лиха, рано заміж отдала
   У велику сім'ю ще й в чужую сторону. (2)

2. А велика сім'я рано ужинать сіда,
   А мене, молоду, посилають по воду. (2)

3. Я ж по воду я йшла, як голубочка, гула,
   А з водою я йшла — прислухалася. (2)

4. Як доходю до воріт — щось у хаті гомонить.
   Щось у хаті гомонить — мати сина бранить. (2)

5. — Ой ти, син, сукин син, чом ти водку не п'єш,
   Чом ти водку не п'єш, чом ти жінку не б'єш? (2)

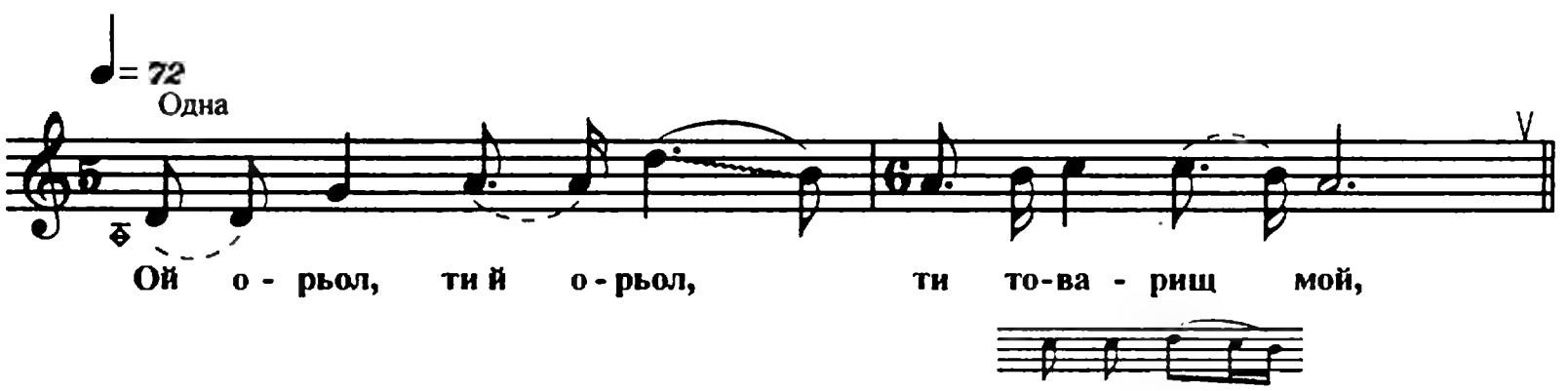
6. — Ой нащо ж водку пить — вона серцю вредить.
   Ой нащо жінку бить — вона вміє все робить. (2)

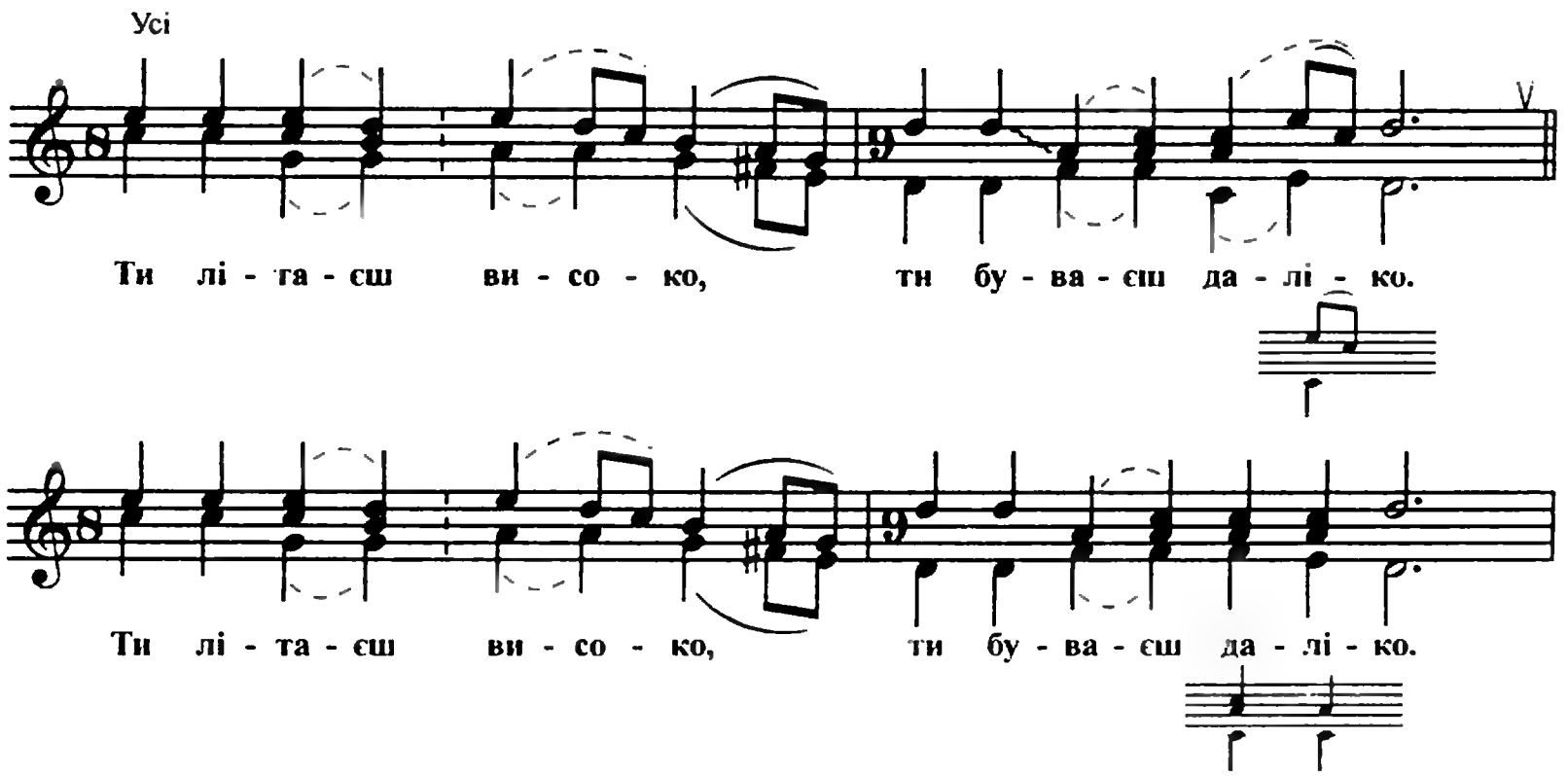
7. І спекти, і зварить ще й до роду говорить,
   Ще й до роду й до отця, ще й до мене, молодця. (2)

8. — Ой свекруха-лепетуха, як зелена ж лобода.
   Вона ж мене поругає — я ж дівчина молода. (2)

215. Ой орьол, ти й орьол (В)

Ст. Старомишастівська





1. Ой орьол, ти й орьол, ти товарищ мой,
   Ти літаєш високо, ти буваєш даліко. (2)

2. Чи не був ти, орьол, на моїй стороні?
   Чи не журиться моя мила обо мнє? (2)

3. — Вона журиться ще й пичаліться.
   За тобою, козаком, побивається. (2)

4. Батько-світ, батько-світ, зав'язав дочці світ,
   А матуся лиха рано заміж отдала. (2)

5. У велику сім'ю, у далеку сторону,
   А велика сім'я вся вечеряти сіда. (2)

6. А велика сім'я вся вечеряти сіда.
   А мене, молоду, посилають по воду. (2)

7. Я й по воду іду, як голубка, гуду,
   А з водою іду — прислухаюся. (2)

8. Я з водою іду — прислухаюся.
   Щось у хаті гомонить — мати сину говорить: (2)

9. — Ой ти, син, ти, мой син, ти, дитина моя,
   Чом ти водку не п'єш, чом ти жонку не б'єш? (2)

10. — Ой нащо ж водку пить — вона серцю вредить?
    Ой нащо ж жонку бить — вона вміє все робить? (2)

11. І спекти, і зварить, ще й до мене говорить,
    І попрать, полатать, ще й до мене розмовлять. (2)

12. Хоть сніп ізв'язать — не розв'яжеться,
    Хоть слово сказать — всім наравиться. (2)

216. Ой орьол, ти й орьол (Г)

Ст. Старокорсунська

♩ = 80

Ой, о - рьол, ти й о - рьол,

2.

4-10.

ти то - ва - рищ ві - рний мой, Чи не бу - в ти, о - рьол,

3. 2.

не жу - ри - ться

4-10.

над мо - є - ю сто - ро - ной?

4-9.

3.6.10.

1. Ой орьол, ти й орьол, ти товарищ вірний мой,
Чи не був ти, орьол, над моєю стороной?

2. Чи не відєл, орьол, моєй жени молодой?
Чи не журиться моя мила обо мнє?

3. — Вона журиться ще й пичалиться,
Ще й гарячою сльозой умивається.

4. Батько свій, батько свій зав'язав дочці світ,
Ой мати лиха рано й заміж оддала.

5. У велику сім'ю, чужу дальню сторону.
Вся велика сім'я вся вечеряти сіда.

6. А й мене, молоду, посилають по воду.
А я й по воду йду — спотикаюся.

7. А з водою й іду — як голубонька, гуду.
Не доходю до двора — мати сину сказала:

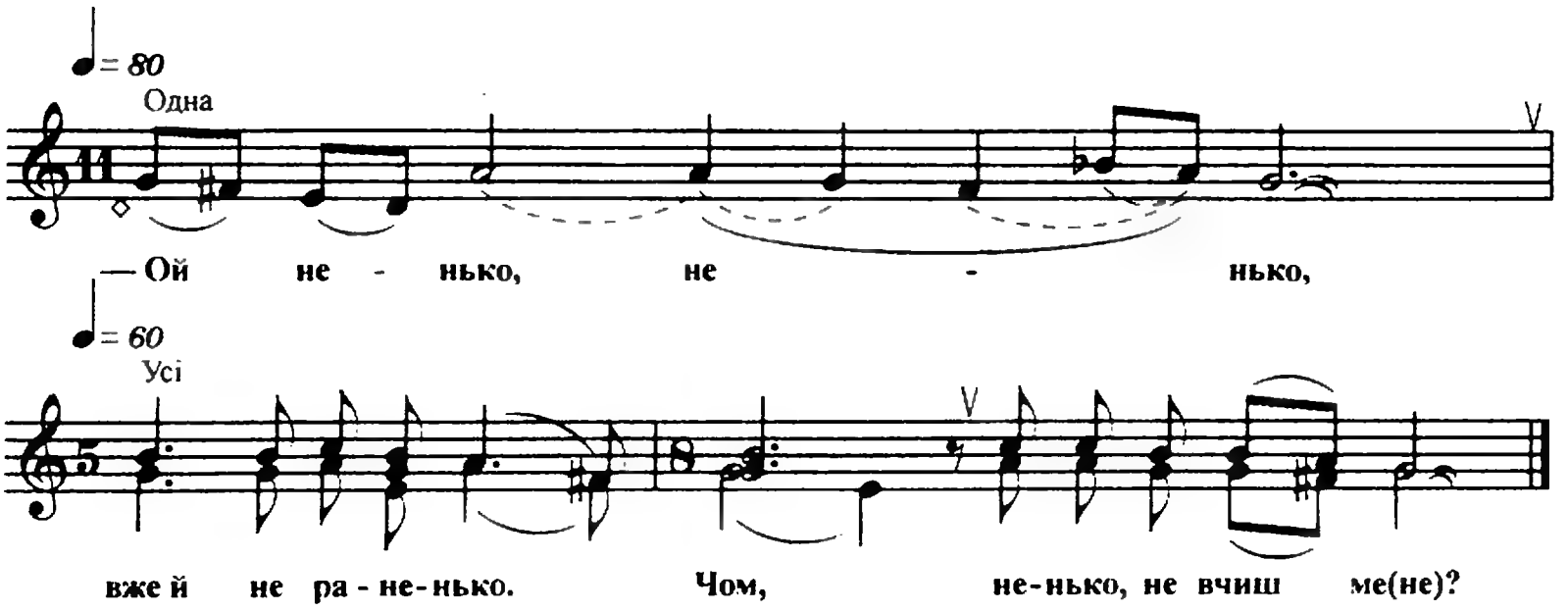
8. — Ой син, ти мій син, ти дитина моя,
Чого жінку не б'єш, а все єї жалієш?

9. — Ой за шо єї бить — вона вміє все робить:
І спикти, і зварить, ще й до людей говорить.

10. Ще й до папєньки-отца, ще й до мене, молодца,
Ще й до мене, молодца обращається.

217. Ой ненько, ненько

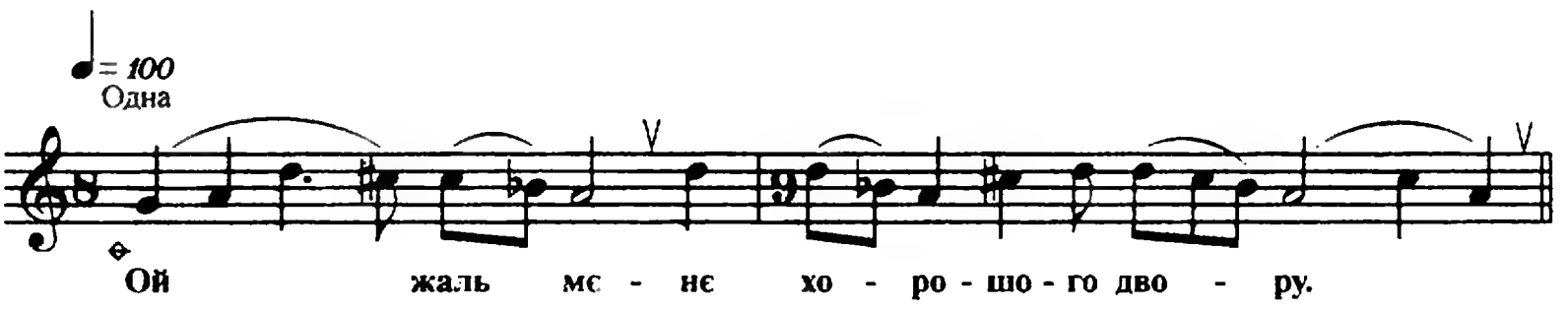
Ст. Незамаївська



1. — Ой ненько, ненько, вже й не раненько. Чом, ненько, не вчиш ме(не)?
2. — Ой як тебе учити? Жаль тебе бити. Будь сама розумна.
3. Ой держи світлоньку як у віночку. Рушничок на кілоч(ку).
4. Та й ведереченько — все чистесеньке, водиці повнесень(ко).

218. Ой жаль мєнє хорошого двору

Ст. Вищестебліївська



♩= 48
Усі

Ой жаль мє - нє

хо - ро - шо - го дво - ру,

Шо й не - ко - му хо - ди - ти по йо(му).

1. Ой жаль мєнє хорошого двору.
Ой жаль мєнє хорошого двору,
Шо й некому ходити по йо(му).

2. Тільки було Вєрочкі ходити.
Тільки було Вєрочкі ходити —
Та й та пішла свекрусі годи(ти).

219. А в неділю рано

Ст. Каневська

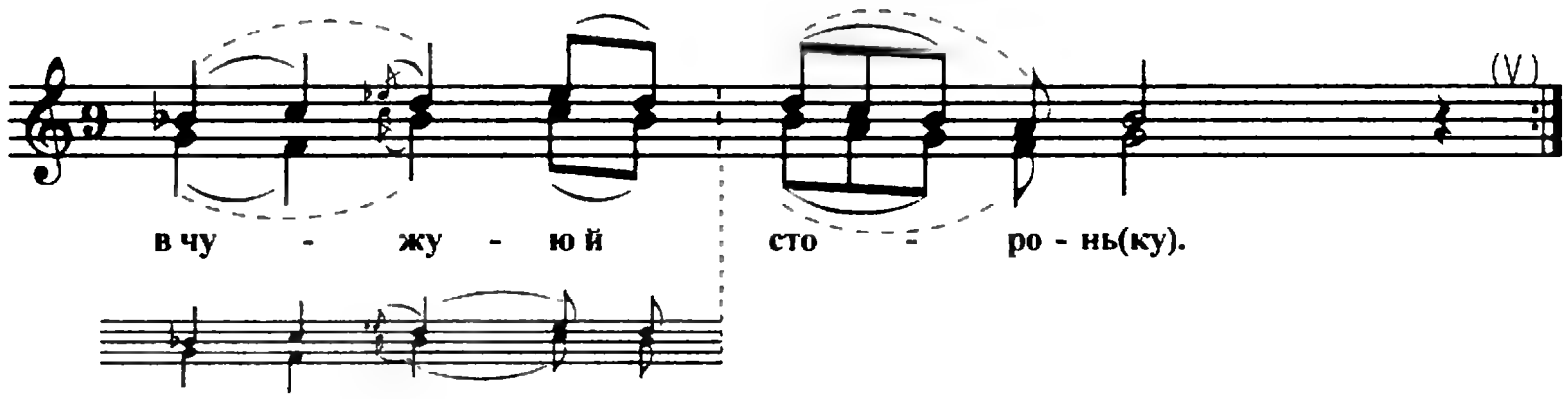
♩= 60
Одна

А в не - ді - лю ра - но

си - не мо - ре гра - ло.

♩= 52
Разом

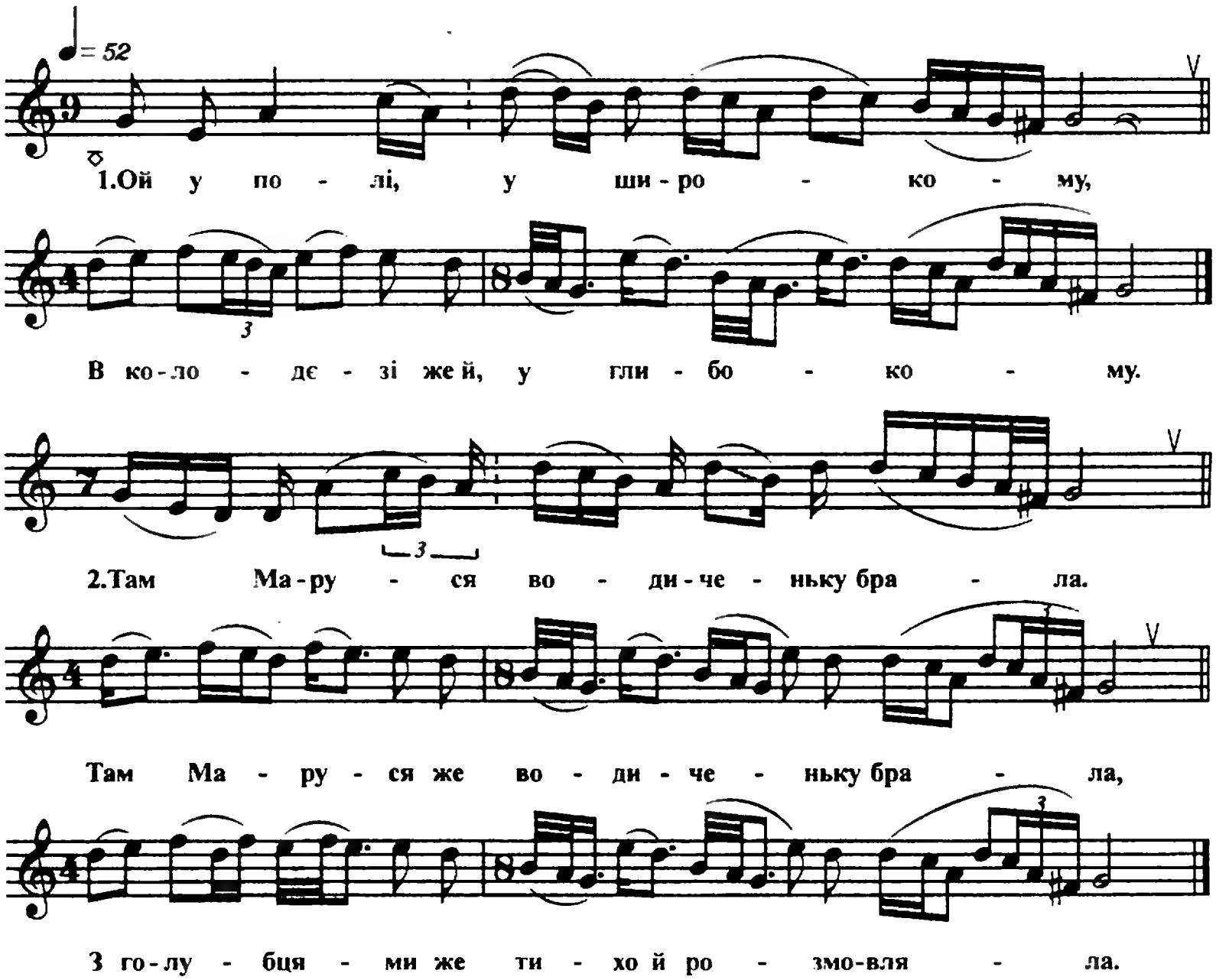
Ви - ря - жа - ла ма - ти до - чку



1. А в неділю рано сине море грало.
   Виряжала мати дочку в чужую й сторонь(ку). (2)
2. А в чужую стороньку, між чужії ж люди.
   — Ой хто же тебе, дитя же моє, жалювати бу(де)? (2)
3. — А хто ж буде бити, той буде жаліти.
   А вже ж мені, ненько же моя, з тобой вік не жити. (2)

220. Ой у полі, у широкому

Ст. Медведівська



3. — Ви, го - лу - бці, ви си - зе - се - нькі,

Ви, бра - ті - ки же, ви рі - дне - се - ні - кі.

4. Ой як би ж мо - я не - нька й зна - ла,

То во-на би мі - ні же ве - че - рять при - сла - ла.

5. Хоч мі - ся - цем, хоть зі - рни - це - ю,

Хоч мі - ся - це - м, хоть зі - рни - це - ю,

Хоть бра - ті - ко - м, хоть се - стри - це - ю.

6. А бра - ті - ка та й до - ма ж не - ма - є,

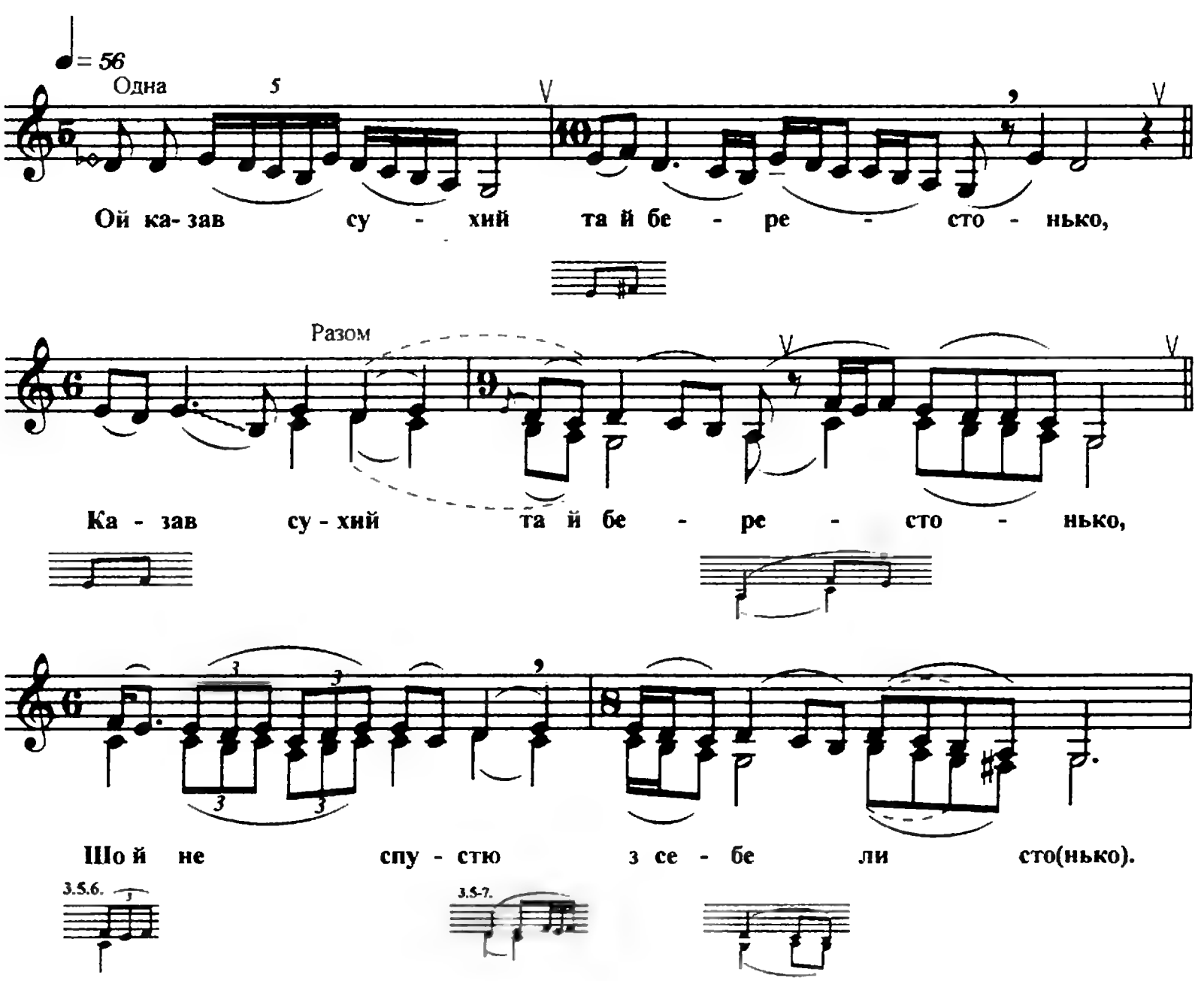
А бра - ті - ка же та й до-ма ж не-ма - є,

А се - стри - ця же та до - ро - ги не зна - є.

А се - стри - ця же та й до - ро - ги не зна - є.

221. Ой казав сухий та й берестонько

Ст. Староджереліївська



1. Ой казав сухий та й берестонько,
   Казав сухий та й берестонько,
   Шо й не спустю з себе листо(нько).

2. Ой тепер же ти та і спускаєш,
Тепер же ти та і спускаєш,
Сиру землю густо устила(єш).

3. Ой казав же ти, мій рідний батько,
Казав же ти, мій рідний батечко:
«Не дам тебе, моя й доню».

4. Ой тепер даєш та й не жалуєш,
Тепер даєш та й не жалуєш,
Ти свєт мєнє та й не зав'язуєш.

5. О-йой свєт мєнє та й зав'язуєш,
Весь свєт мєнє та зав'язуєш,
Гулять мєнє та й заказу(єш).

6. Ой червоною китаїцею,
Червоною та китаїцей
На вєк вєчний молодицей.

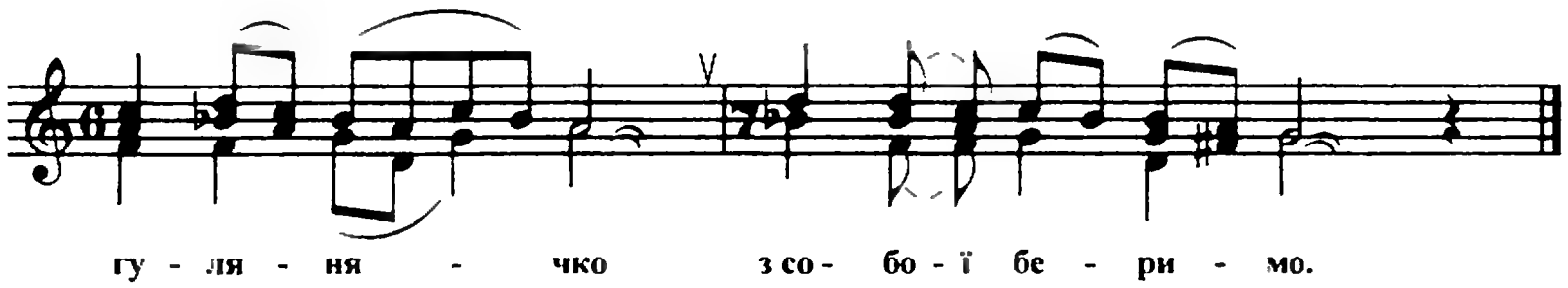
7. Ой червоною та й китайкою,
Червоною та й китайкою,
На вєк вєчний та й хозяйко(ю).

222. Прощай, прощай, ти, Оксанка (А)

Ст. Старомишастівська

♩= 80
Одна
— Про- щай, про - щай, ти, О - кса - нка,
2.

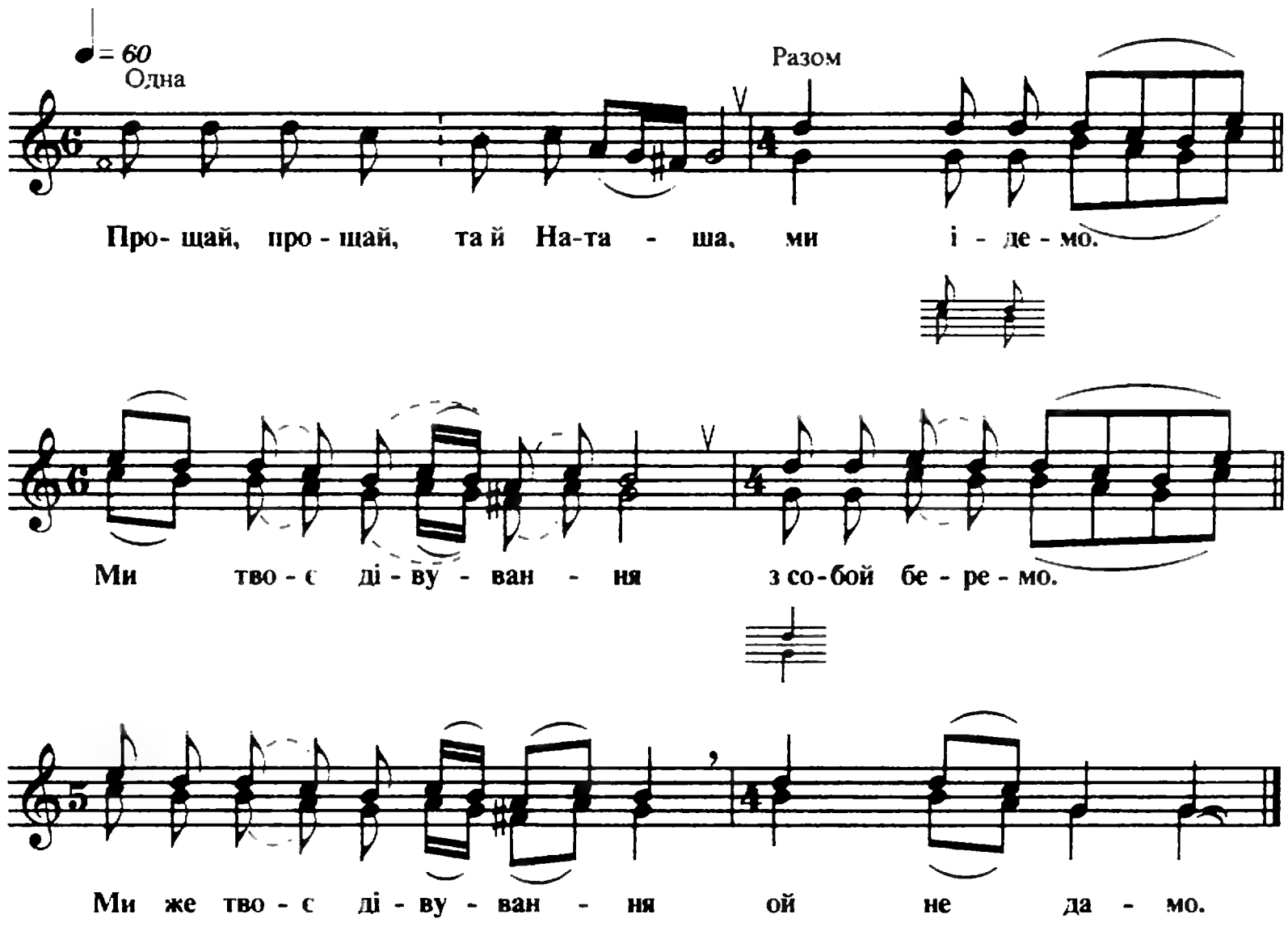
♩= 48
Усі
бо ми вже йди - мо, А ми же тво - є
2.



1. — Прощай, прощай, ти, Оксанка, бо ми вже йдимо,
   А ми же твоє гулянячко з собої беримо.
2. — Берить, берить, подруженьки, не дериться.
   Як вийдите за ворота — подійлиться.
3. Кому щастя, й кому долю, кому ж красоту,
   А кому моє, подруженьки, моє гулянячко.

223. Прощай, прощай, та й Наташа (Б)

Ст. Березанська

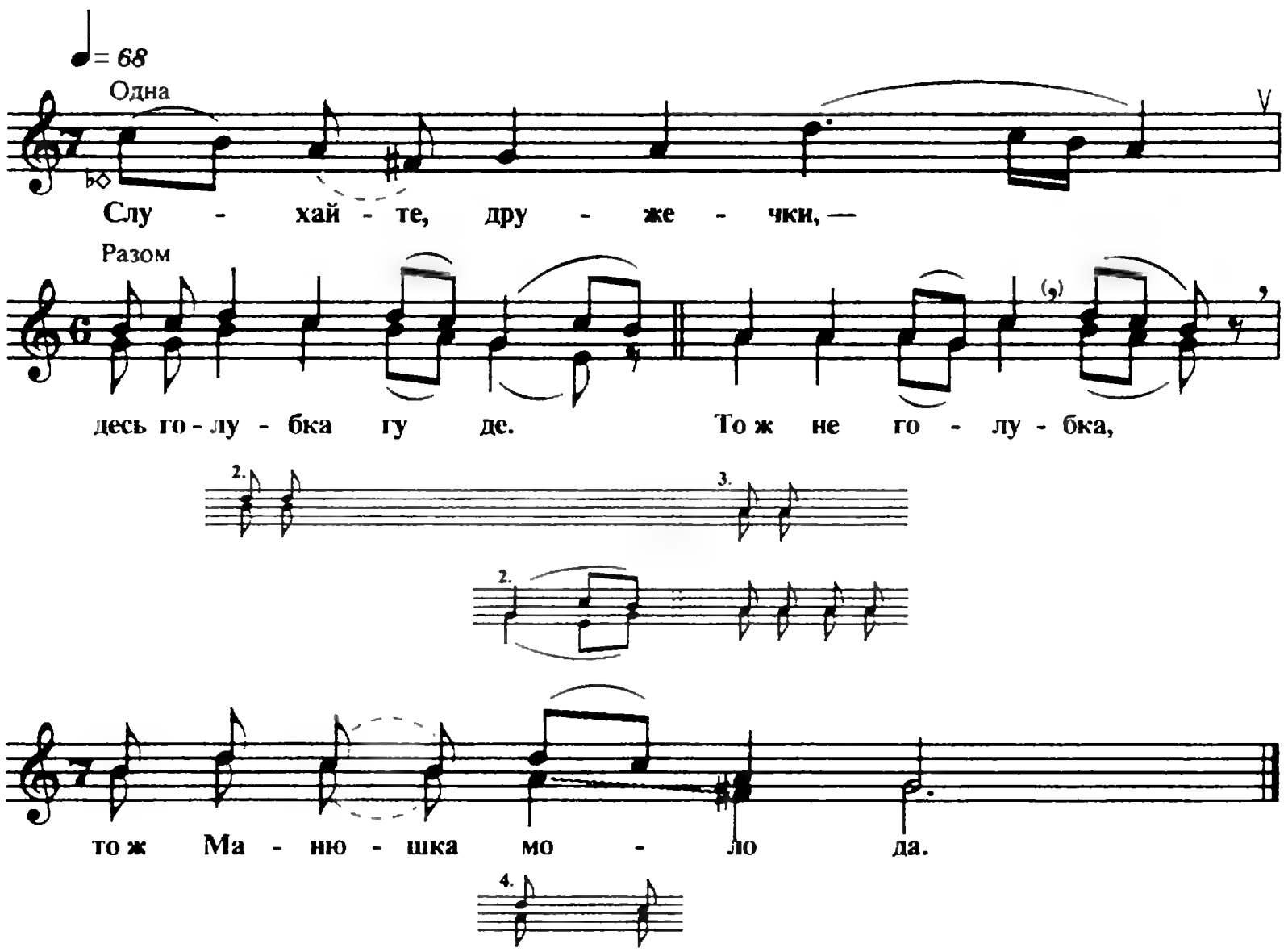


1. Прощай, прощай, та й Наташа, ми ідемо.
   Ми твоє дівування з собой беремо.
   Ми же твоє дівування ой не дамо.

2. Прощай, прощай, та й Наташа, сестро моя.
Ми до тебе ішли, скачучи,
А от тебе ідемо, ой плачучи.

224. Слухайте, дружечки

Ст. Васюринська



1. Слухайте, дружечки, — десь голубка гуде.
То ж не голубка, то ж Манюшка молода.

2. То ж не голубка, то ж Манюшка молода,
То ж Манюшка молода дівування здає.

3. — Нате вам, дружечки, дівування моє,
А я поступлю у жіночу роду.

4. А я поступлю у жіночу роду,
У жіночу роду — жіночкам на пораду.

225. Та й уже вечер вечеріє

Ст. Васюринська

♩= 64

Одна

Та й у - же ве - че - р

Разом

ве - че - рі - є, та ра - но, ра - но.

5.

3.

2.4.5.

У - же й ве - че - р ве - че - рі - є, та ра - не - сеньк(о).

2.4.

5.

2.3.5.

3.5.

1. Та й уже вечер вечеріє, та рано, рано.
   Уже й вечер вечеріє, та ранесеньк(о).

2. Молода Манюшка ключі здає, та рано, рано.
   Молода Манюшка же ключі здає, та ранесеньк(о).

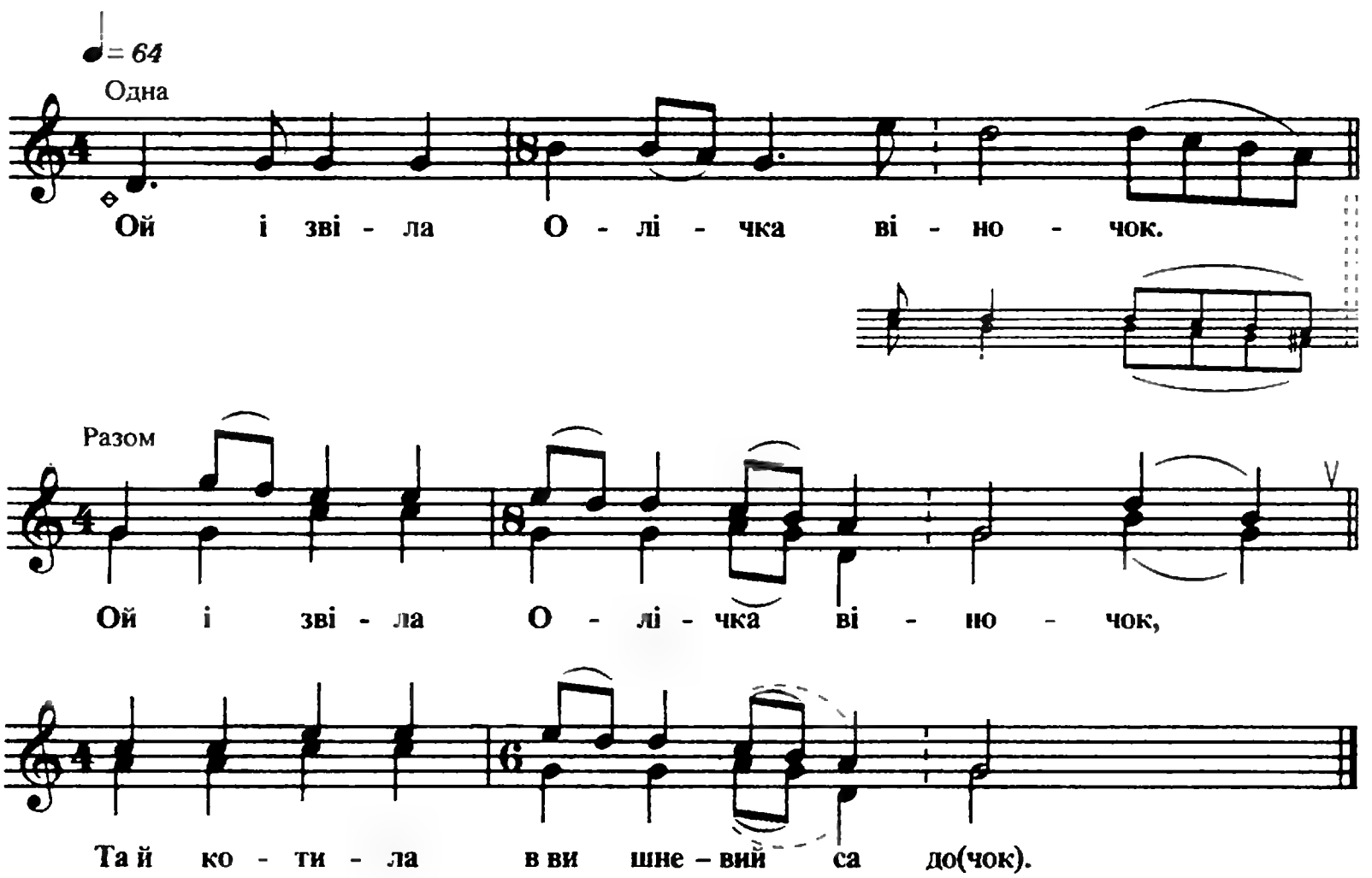
3. На ж тобі, ненько, цеї ключі, та рано, рано.
   На ж тобі, ненько, цеї ключі, та ранесеньк(о).

4. Я ж тобі, ненько, не клюшниця, та рано, рано.
   Я з тобою, ненько же, разлушниця, та ранесеньк(о).

5. Кохай собі другую такую, та рано, рано.
   Як ви кохали же мене, молодую, та ранесеньк(о).

226. Ой і звіла Олічка віночок (А)

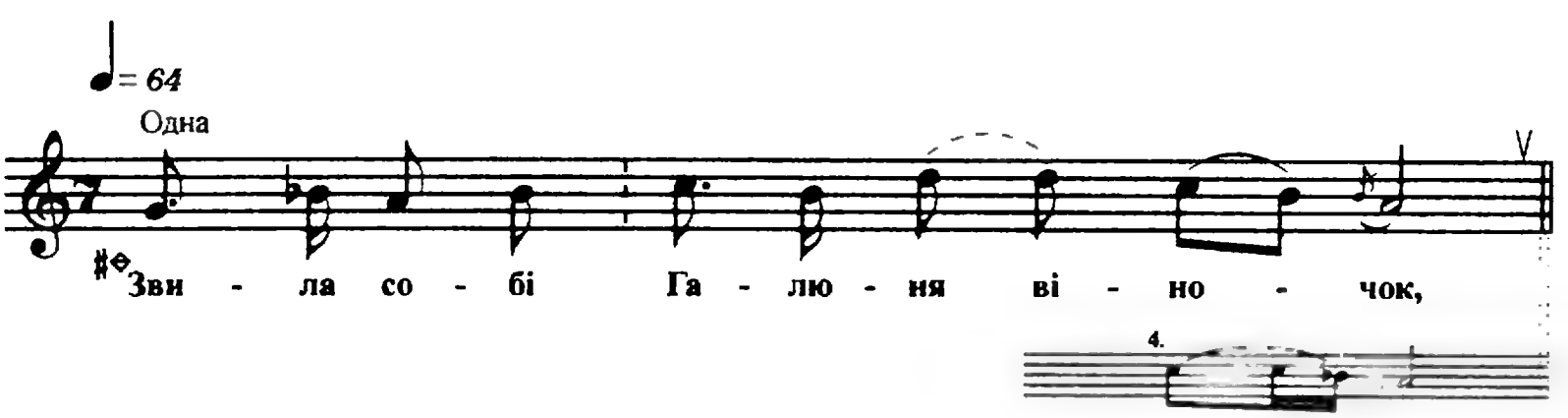
Ст. Крилівська

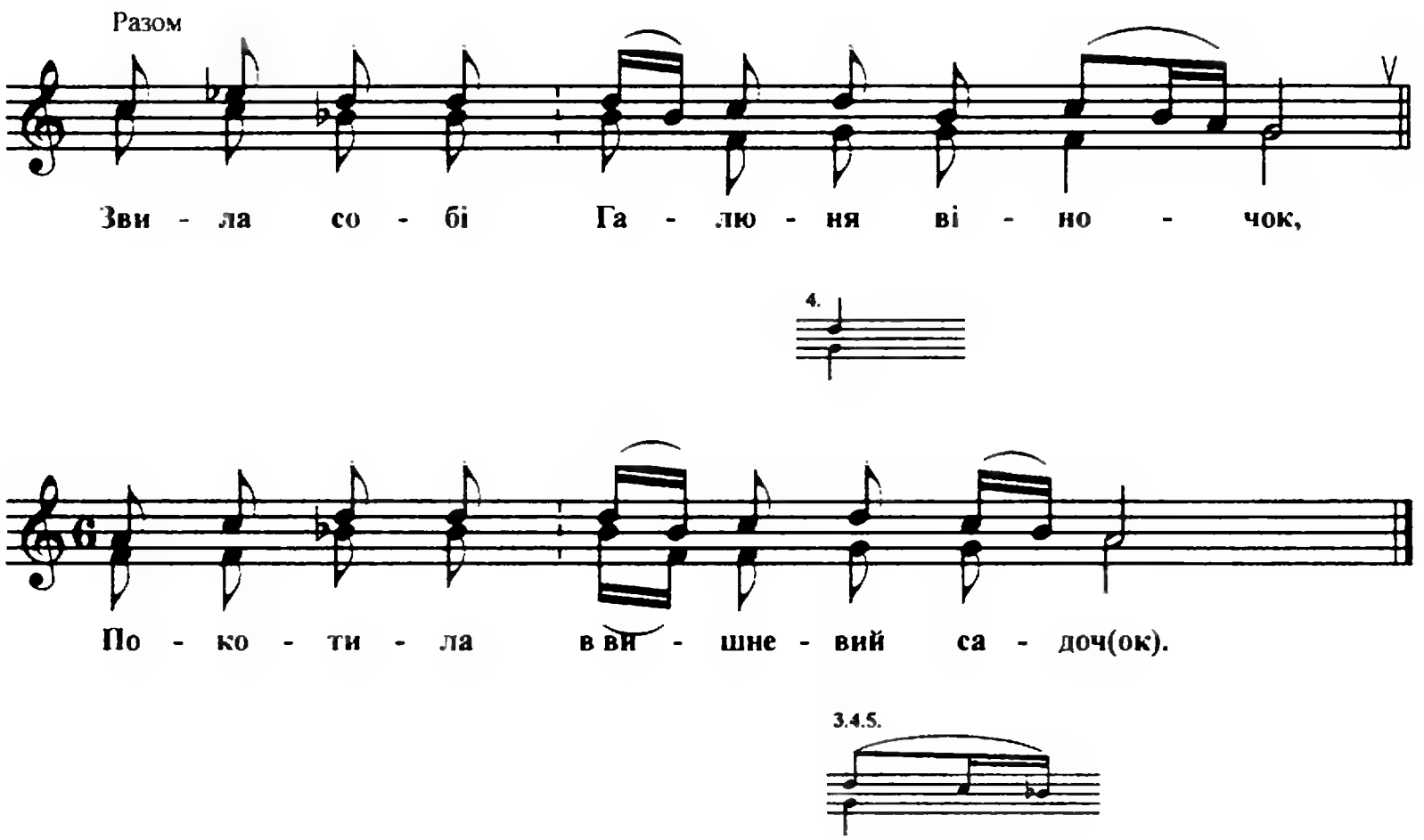


1. Ой і звіла Олічка віночок.
   Ой і звіла Олічка віночок,
   Та й котила в вишневий садо(чок).
2. Ой котила вона й говорила.
   Ой котила вона й говорила,
   Подруженькам гуляння дари(ла).
3. — Ой гуляйте, подружки, гуляйте.
   Ой гуляйте, подружки, гуляйте,
   Бо же ж міні не гуляє(ться).
4. Бо же ж міні не гуляється,
   Дівуванечка минає(ться).

227. Звила собі Галюня віночок (Б)

Ст. Старолеушківська





1. Звила собі Галюня віночок,
   Звила собі Галюня віночок,
   Покотила в вишневий садоч(ок).

2. Покотила та й заговорила,
   Покотила та й заговорила,
   Подруженькам гуляння дарил(а).

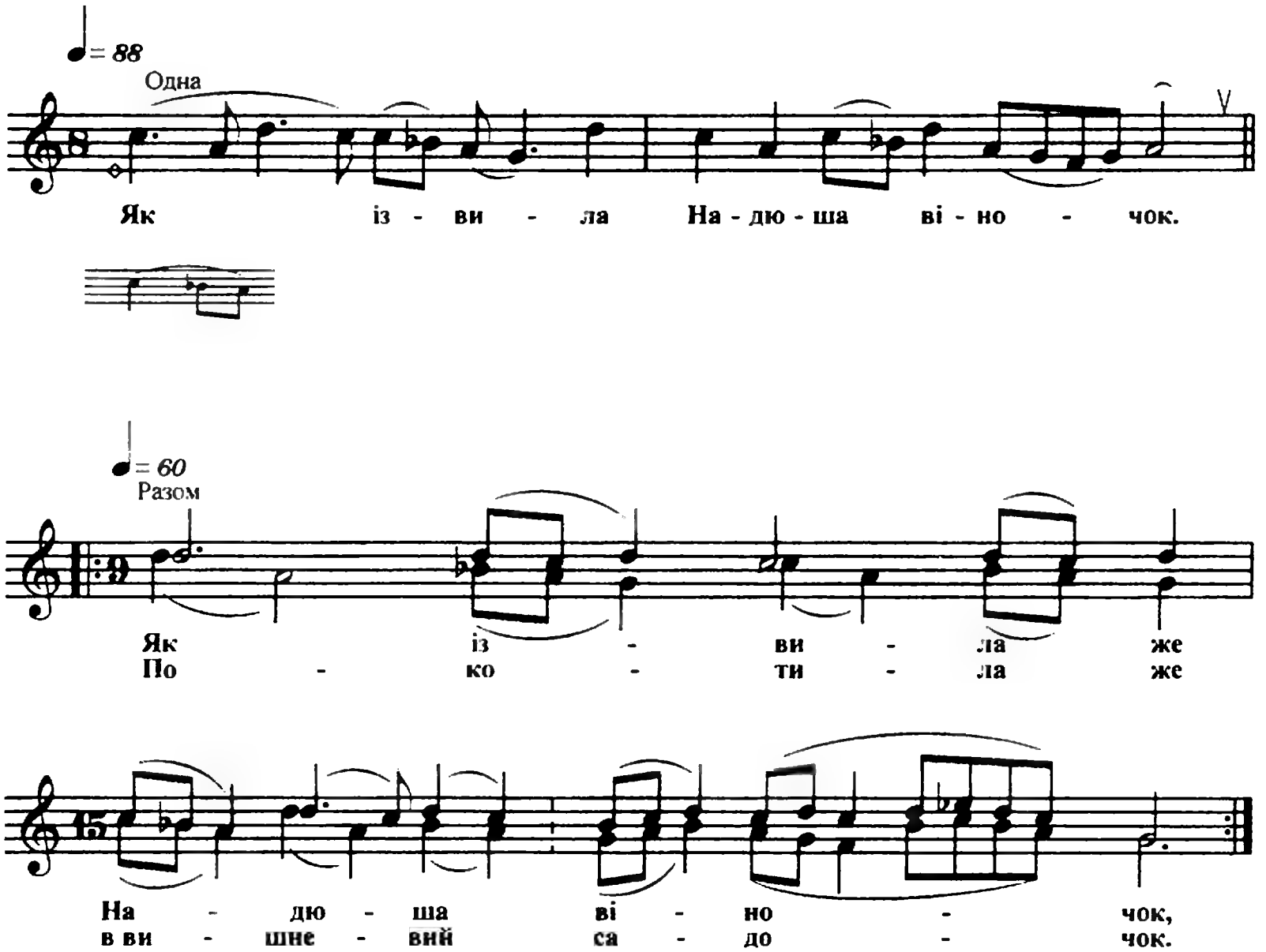
3. — Ой гуляйте, мої подруженьки.
   Ой гуляйте, мої подруженьки,
   Ой коли вам та й гуляєть(ся).

4. Ой коли вам та й гуляється,
   Ой коли вам та й гуляється,
   Бо мені вже та й минаєть(ся).

5. Сама бачу — та не раз, не два.
   Сама бачу — та не раз, не два.
   Як здумаю — та й заплачу.

228. Як ізвила Надюша віночок (В)

Ст. Старотитарівська



1. Як ізвила Надюша віночок.
   Як ізвила же Надюша віночок,
   Покотила же в вишневий садочок.

2. Як котила вона й говорила.
   Як котила же вона й говорила,
   Подруженькам же гуляння дарила.

3. — Та й гуляйте ви, подруги, самі.
   Та й гуляйте же ви, подруги, самі,
   Бо вже мені же не гуляти з вами.

4. Бо вже мені же не гуляється.
   Бо вже мені же не гуляється,
   Дівуванечко минається.

229. Сплела собі Галюша віночок (Г)

Ст. Сергієвська

♩ = 92

Одна

Спле - ла со - бі Га - лю - ша ві - но - чок.

Усі

Спле - ла же со - бі же

Га - лю - ша ві - но - чок.

По - сла - ла той ві - но - чок

в ви - шне - вий са - до - чок.

1. Сплела собі Галюша віночок.
   Сплела же собі же Галюша віночок.
   Послала той віночок в вишневий садочок.

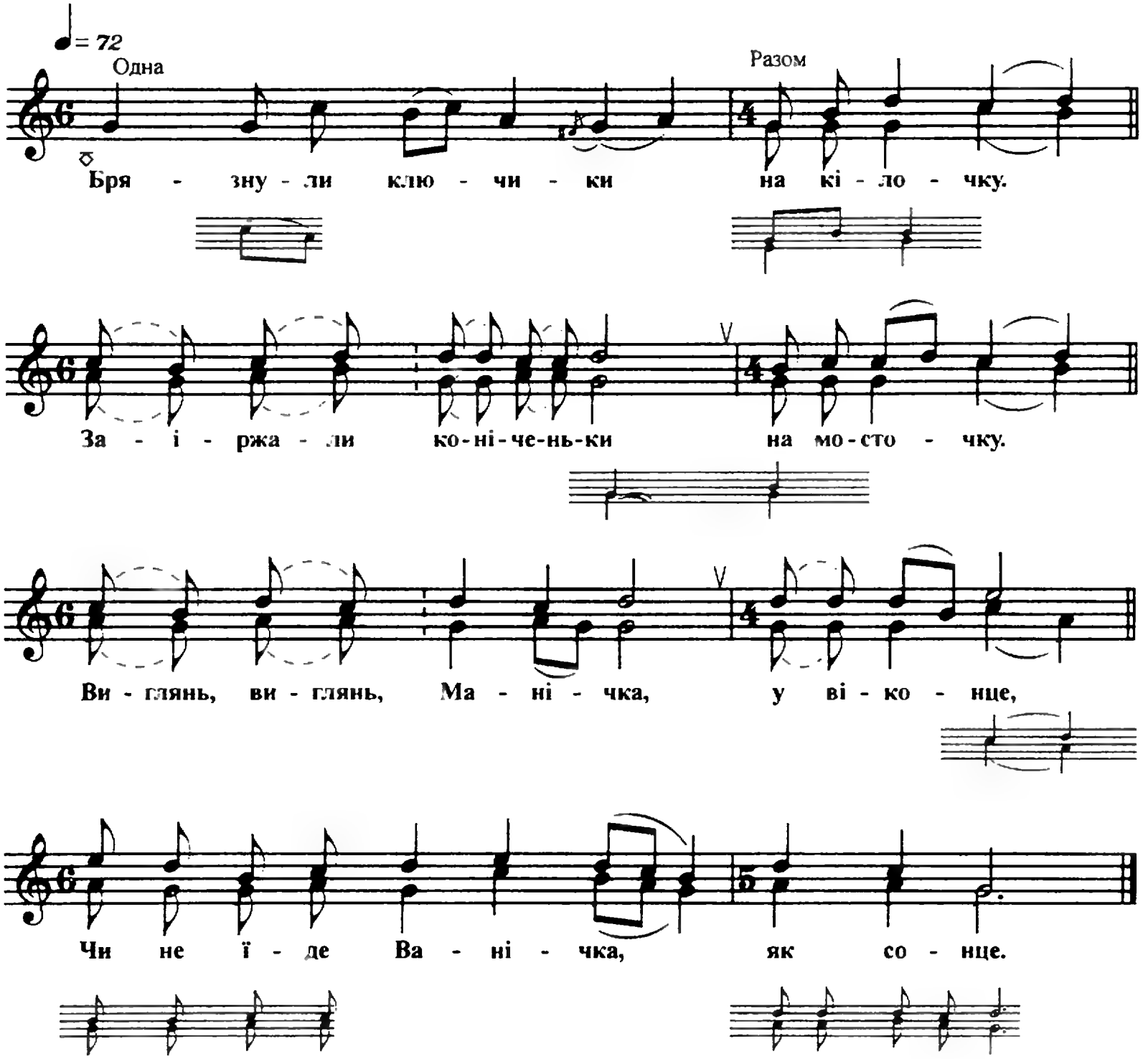
2. Ой ходила та все ж говорила.
   Ой ходила же та все же говорила,
   Розкіш-волю же своїм подружкам дарила.

3. — Ой гуляйте, подружки, гуляйте,
   Ой гуляйте же, подруженьки, гуляйте,
   Бо вже мені же ой та не гуляється.

4. Бо вже же мені не гуляється.
   Бо вже мені же та й не гуляється,
   Розкіш-воля же, подруженьки, минається.

230. Брязнули ключики на кілочку

Ст. Кугоєйська



1. Брязнули ключики на кілочку.
   Заіржали коніченьки на мосточку.
   Виглянь, виглянь, Манічка, у віконце,
   Чи не їде Ванічка, як сонце.

2. Ой люди, люди-вороги,
   Не переходьте дороги.
   Нехай перейде родина,
   Щоб і ваша Манічка щаслива була.

231. Открий, мама, віконце

Ст. Калниболоцька

♩= 102

Одна

1. От - крий, ма - ма, ві - ко - нце.

Усі

От - крий, ма - ма, ві - кон - це же

Та й по - ди - ви - ся же

на со - нце же,

Чи ви - со - ко со - не - чко же на не(бі)?

Одна

Усі

2-4. Чи ви - со - ко со - не - чко же на не - бі же?

Чи хо - ро - ший Ва - не - чка же на ко - ні?

1. Открий, мама, віконце.
   Открий, мама, віконце же
   Та й подивися же на сонце же.
   Чи високо сонечко же на не(бі)?

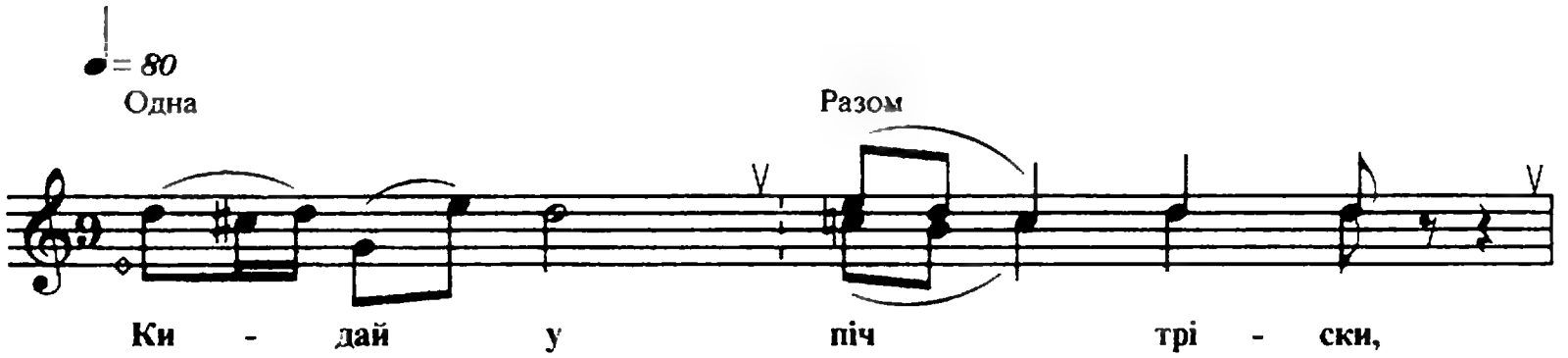
2. Чи високо сонечко же на небі же?
   Чи хороший Ванєчка же на коні?

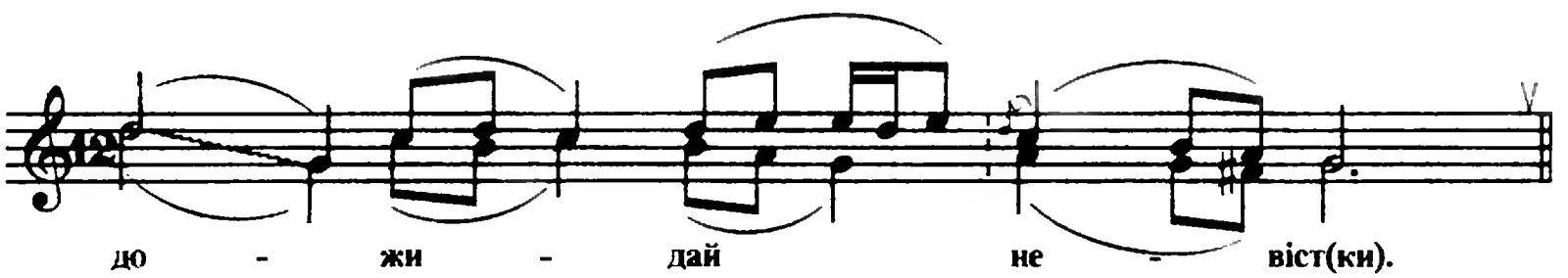
3. Ой хороший, моя ненька, краще всіх,
   Скинув шапочку же швидше всіх.

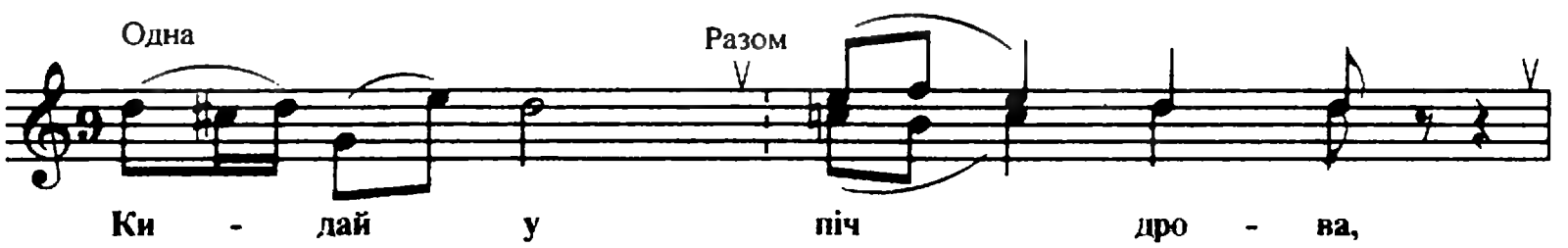
4. Скинув шапочку швидше всіх,
   Та й поклонився же нижче всіх.

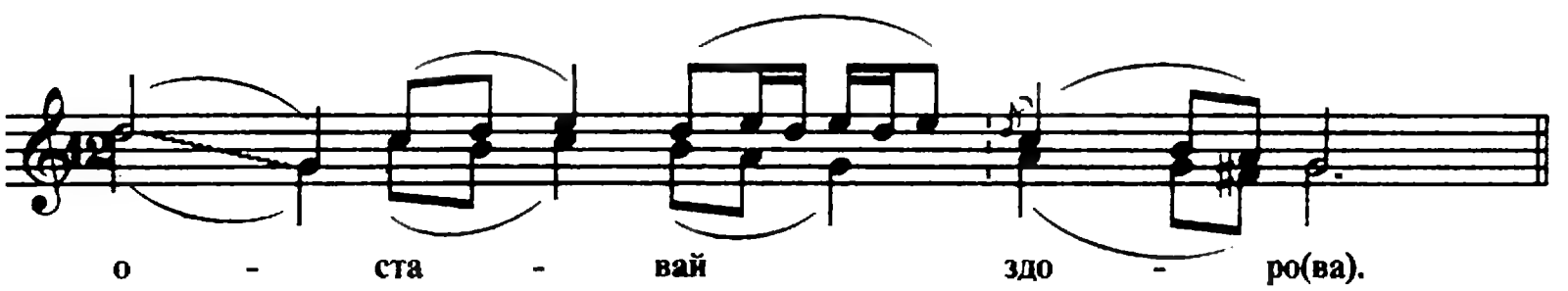
232. Кидай у піч тріски

Ст. Староджереліївська









233. Мати дочку родила (А)

Ст. Медведівська

♩= 72

Одна

Ма - ти до - чку ро - ди - ла,

Усі

ма - ти до - чку ро-ди - ла, мі - ся - цем о - бго - ро - ди - ла.

Зі - рко-ю пе - ре - в'я - за - ла, в до - рі - же - ньку про - во - жал(а).

234. Ой Наташу мати родила (Б)

Ст. Пластунівська

♩= 68 - 72

Одна

Разом

Ой На-та-шу ма - ти ро - ди - ла, ой На - та - шу ма - ти ро - ди - ла,

2.3.6.7.

5.

2.6.

5.

мі - ся - цем об - го - ро - ди(ла), Со - не-чком пі - дпи - ри - за - ла,

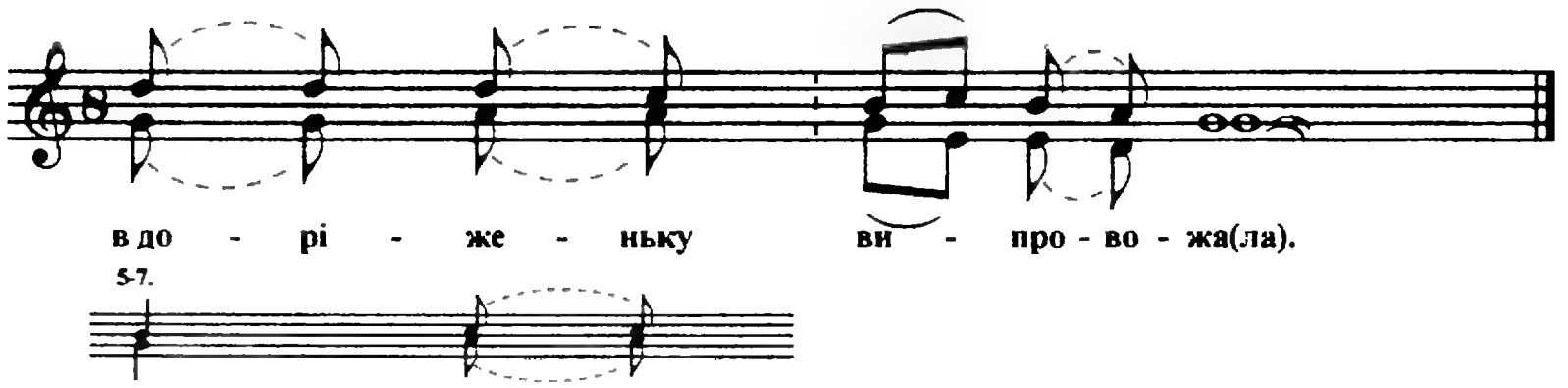
5.

3.

2.

7.

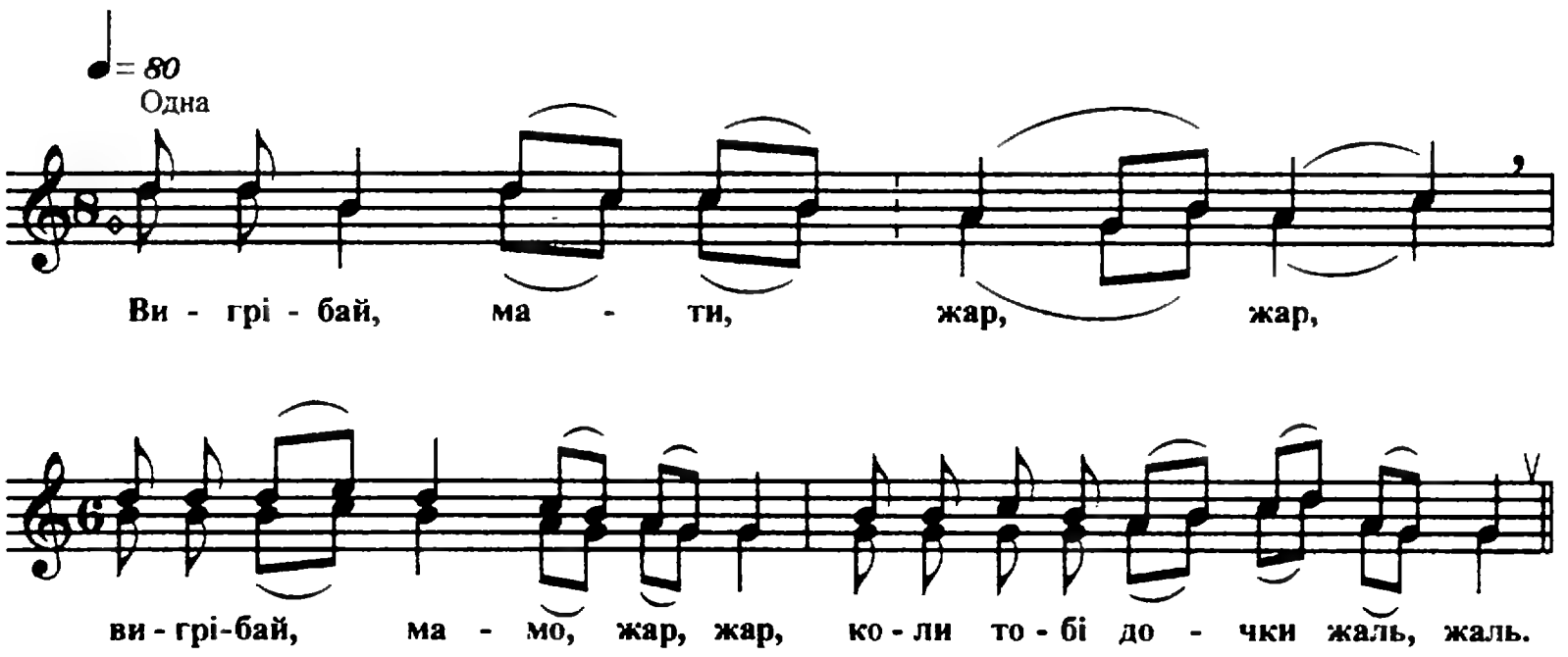
4-7.



1. Ой Наташу мати родила, (2) місяцем обгороди(ла),
   Сонечком підпиризала, в доріженьку випровожа(ла).
2. Коло воріт вишня, (2) туда матінка вийш(ла).
   Воріточки відчиняти, своїх діточок вигляда(ти).
3. Кличем боярів до хати. (2) Досить вам землю топта(ти).
   Червоними чобітками, золотими підковка(ми).
4. Тихо, бояри, сідайте, (2) пила не збивай(те).
   Наша Наташа пава, щоб пилом не припа(ла).
5. Ой дружечки, ви, паняночки, (2) станьте ви та й на лавоч(ки),
   Пропустіть дорогу князю й молодо(му).
6. Їли бояри, їли, (2) цілого вола з'ї(ли).
   На столі не різочки, під столом не кісточ(ки).
7. Їли дружечки, їли, (2) півголуба з'ї(ли).
   На столі всі різочки, під столом всі кісточ(ки).

235. Вигрібай, мати, жар, жар

Ст. Павлівська



236. Чого, ненько, ходиш потихенько? (А)

Ст. Старомишастівська

♩= 100
Одна

Чо - го, не-нько, хо - диш по - ти - хе - нько?

♩= 80
Разом

Чо - го же, нень - ко же, хо - диш

по - ти - хе - нько?

Чо - го же, не - нько же, пла - чиш жа - лі - бнень(ко)?

1. — Чого, ненько, ходиш потихенько?
Чого же, ненько же, ходиш потихенько?
Чого же, ненько же, плачиш жалібнень(ко)?

2. — Ой як мені жалко не плакати?
О як мені же жалко не плакати?
О як мені же жалко не плака(ти)?

3. Одну собі та й дочечку же мала.
Одну собі же та й дочечку же мала —
За оден вечір я втіря(ла).

4. Не за вечір, а за вечірочок,
Не за вечір же, а за вечірочок
Потєряла же розовий цвіто(чок).

5. Не за вечір, а за половину,
Не за вечір же, а за половину
Потєряла же рідную дити(ну).

6. — Кохай собі другаю такую,
Кохай собі же другаю такую,
Як ви кохали же мене, молоду(ю).

237. Чого, ненько, ходиш потихеньку? (Б)

Ст. Медведівська

♩= 52
Одна
Чо - го, не - нько, хо - диш по - ти - хе - ньку?

Усі
Чо - го же, не - нько же, хо - ди - ш по - ти - хе - ні - ку?
Чо - го же, не - нько же, пла чи - ш жа лі - бне - ні - ку?

1. — Чого, ненько, ходиш потихеньку?
Чого же, ненько же, ходиш потихеніку?
Чого же, ненько же, плачиш жалібненіку?

2. — Ой як міні тихо не ходити?
Ой як міні же тяжко не тужити?
Ой як міні же тяжко же не тужити?

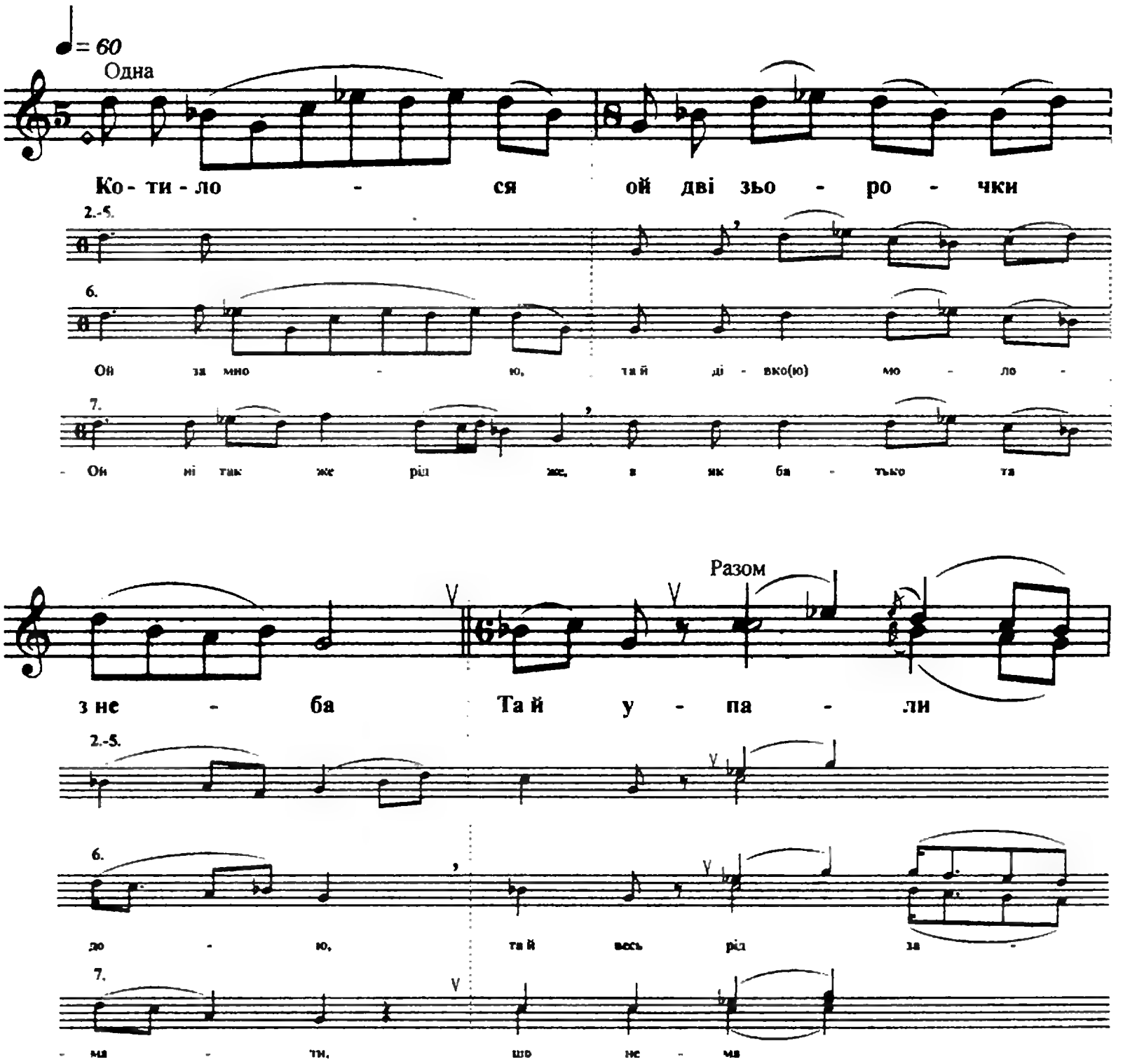
3. Одну собі та й дочечку мала,
Одну же собі же та й дочечку мала —
За один вечір її потеряла.

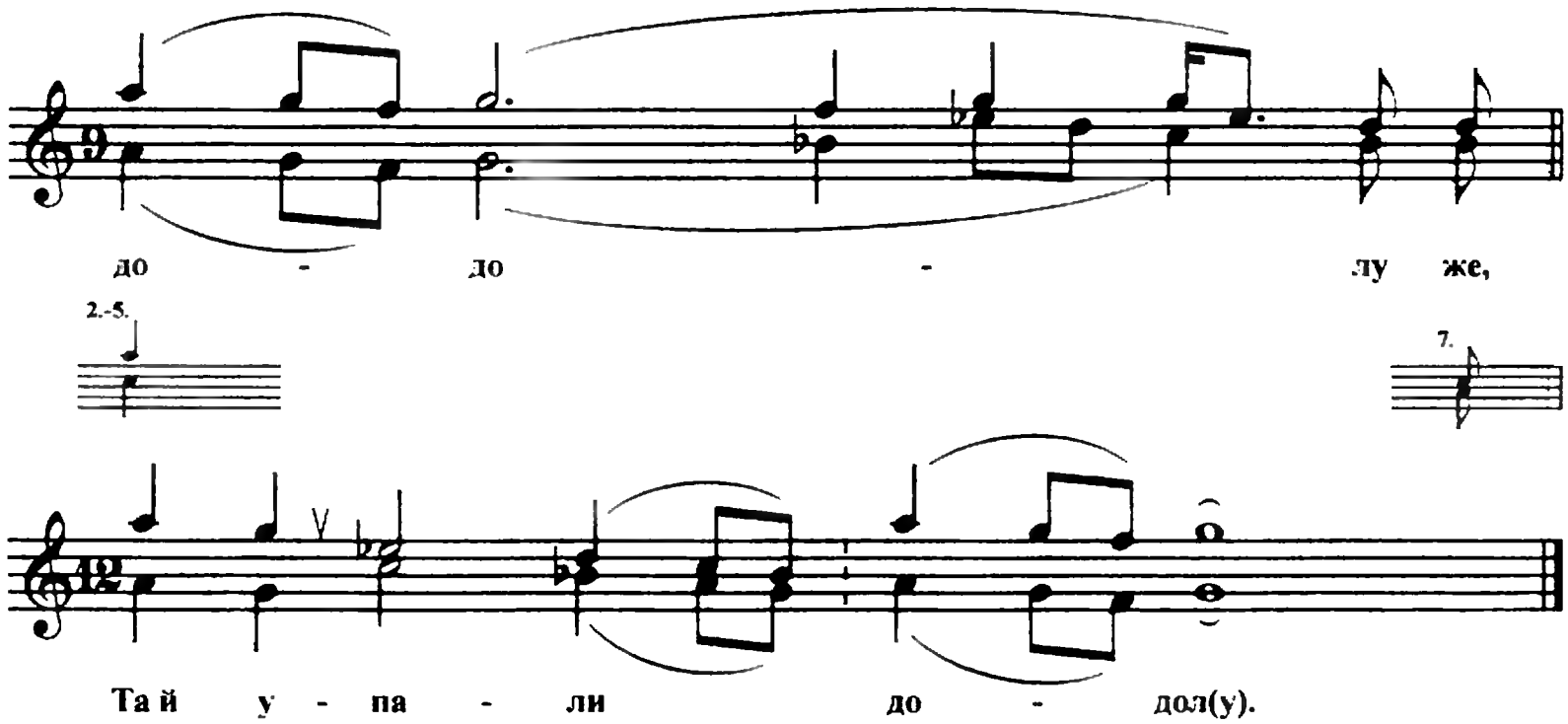
4. Не за вечір, а за вечірочок,
Не за вечір же, а за вечірочок
Утіряла же з розочки цвіточок.

5. Не за вечір, а за половину,
Не за вечір же, а за половину
Утіряла же рідную дитину.

238. Котилося ой дві зьорочки з неба (А)

Ст. Староджереліївська





1. Котилося ой дві зьорочки з неба
   Та й упали додолу же,
   Та й упали додол(у).

2. Журилася та дівка молодая
   Та й по своєму горю же,
   Та по своєму гор(ю).

3. Ой хто мене, та дівку молодою,
   Та й одведе додому же,
   Та й одведе додом(у).

4. Обізвався та й козак молоденький,
   Та й на вороном конє же,
   Та й на вороном кон(є).

5. — Веди, веди, ой козак молоденький
   Та й веди, не барися же,
   Та й веди, не барись.

6. Ой за мною, та й дівкою молодою,
   Та й весь рід зажурився же,
   Та й весь рід зажуривсь.

7. Ой ні так же рід же, а як батько та мати,
   Шо нема дочки в хаті же,
   Шо нема дочки в хат(і).

239. Котилася ой ясна зорька з неба (Б)

Ст. Старомишастівська

♩≈120

Одна

Ко - ти - ла - ся ой я - сна зо - рька з не - ба

2.3.

♩= 60

Усі

та й у - па - ла

2.3.

до - до - лу же,

Та й у - па - ла до - до(лу).

1. Котилася ой ясна зорька з неба
   Та й упала додолу же,
   Та й упала додо(лу).

2. Журилася ой дівка молодая
   Та й по своєму же горю,
   Та по своєму ж го(рю).

3. Обізвався ой козак молоденький:
   — Я й одведу додому же,
   Я й одведу додо(му).

240. Котилася же та ясна зоря з неба (В)

Ст. Кугоєйська

♩ = 100

Одна

Ко - ти - ла - ся же та я - сна зо - ря з не - ба

♩ = 60

Разом

Та й у - па - ла до - до - лу,

Та й у - па - ла до - до(лу).

1. Котилася же та ясна зоря з неба
   Та й упала додолу,
   Та й упала додо(лу).

2. Журилася же та молода дівчина
   Та й по своєму горю,
   Та й по своєму го(рю).

3. — А хто ж мене же, та й молоду дівчину,
   Та й проведе додому,
   Та й проведе додо(му).

4. Обізвався же та козак молоденький
   Та й на вороном конє,
   Та й на вороном ко(нє).

5. — Проводь, проводь, та молодий козаче,
   Ой проводь, не барися,
   Та й проводь, не барися.

6. Бо за мною же, дєвкой молодою,
Та й весь рід зажурився,
Та й весь рід зажурився.

7. Ой не так рід же, ой як батько та мати,
Та як батько та мати,
Ой як батько та ма(ти).

8. Ой хотять мене, та й молоду дівчину,
За нелюба отдати,
За нелюба отдать.

241. Ой люди-вороги

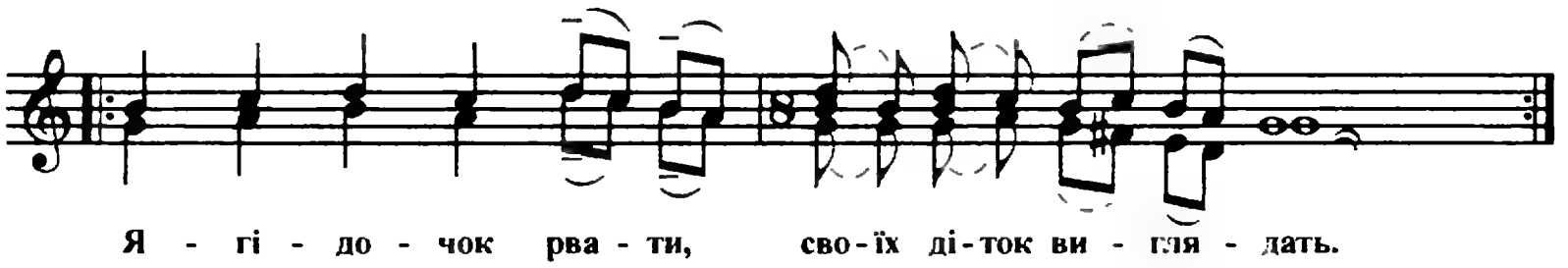
Ст. Іванівська

♩= 60
Одна
Ой лю - ди - во - ро - ги,
Разом
ой, лю - ди - во - ро - ги, не пе-ре-хо - дьте до-ро(ги).
Хай пе - рей - де ро ди - на, щоб бу - ла ща - сли(ва).

242. Під хатою вишня

Ст. Дінська

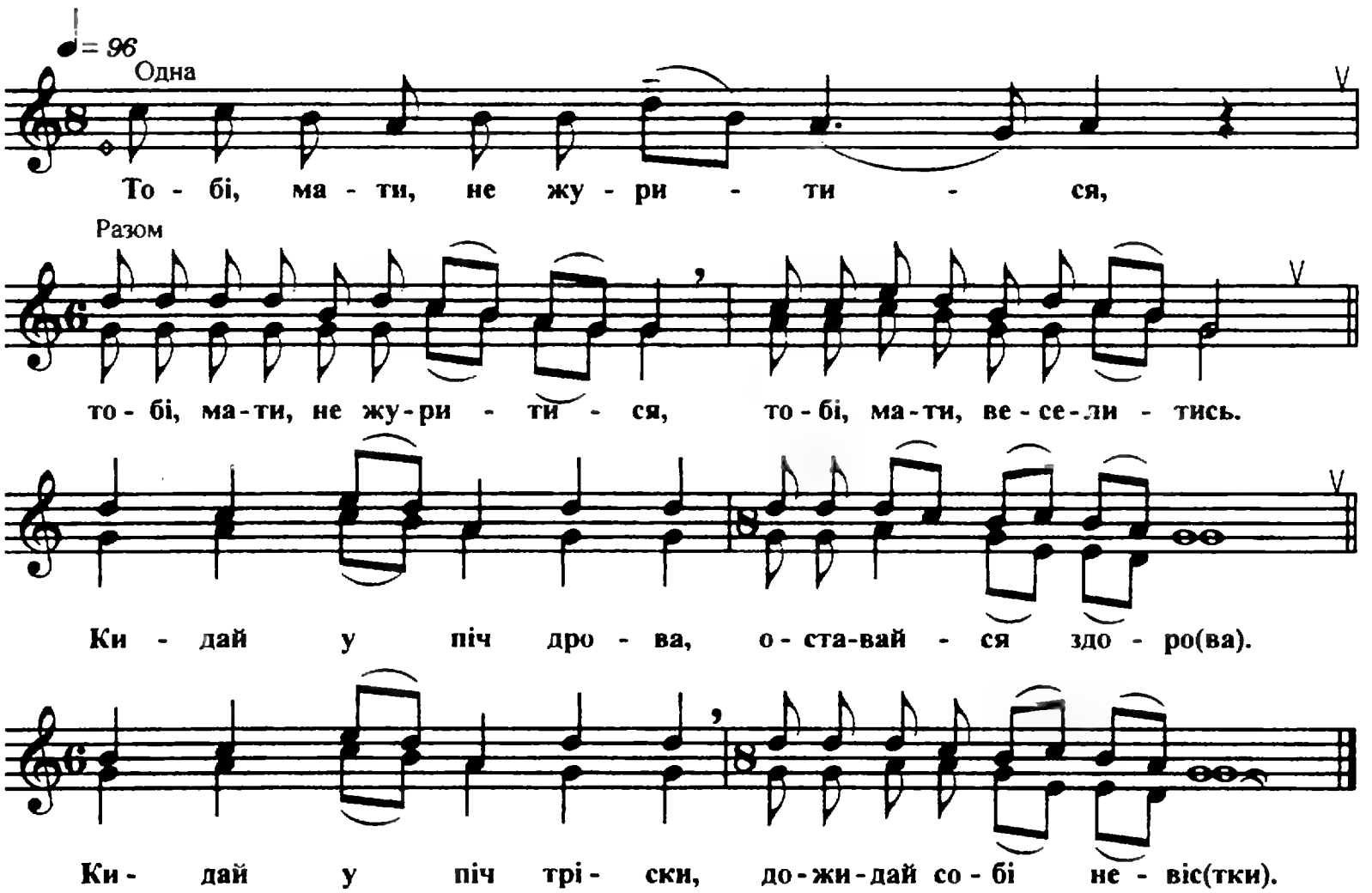
♩= 80
Одна
Під ха - то - ю ви - шня,
7.8.
Разом
під ха - то - ю ви - шня, ту - да ма - ти вий - шла



2. Пусти, мати, в хату, (2) нас тут небагато,
   Та доки ми тут стоятиме, сиру землю та й топтати(ме). (2)
3. Вийди, мати, з ситом, (2) обсипь дітей житом,
   Щоб жито родилось, дітям щастя водил(ось). (2)
4. Тихо, бояри, сідайте, (2) пилом не збивайте,
   Наша Оля пава, щоб пилом не припа(ла). (2)
5. Єли бояри, єли, (2) цілого вола з'єли,
   На столі всі кісточки, під столом не листоч(ка). (2)
6. Єли дружочки, єли, (2) півголуба з'єли,
   На столі всі кісточки, під столом всі листоч(ки). (2)
7. Ой де ж наша весільная мати, (2) загубила ключі від кімнати.
   Якби вона, Господи, найшла, на горілочку да(ла). (2)
8. Вареної горілочки хочу, (2) а сирая та недобрая,
   На животик нездоровая. Дайте нам вареної, на животик здорово(ї).

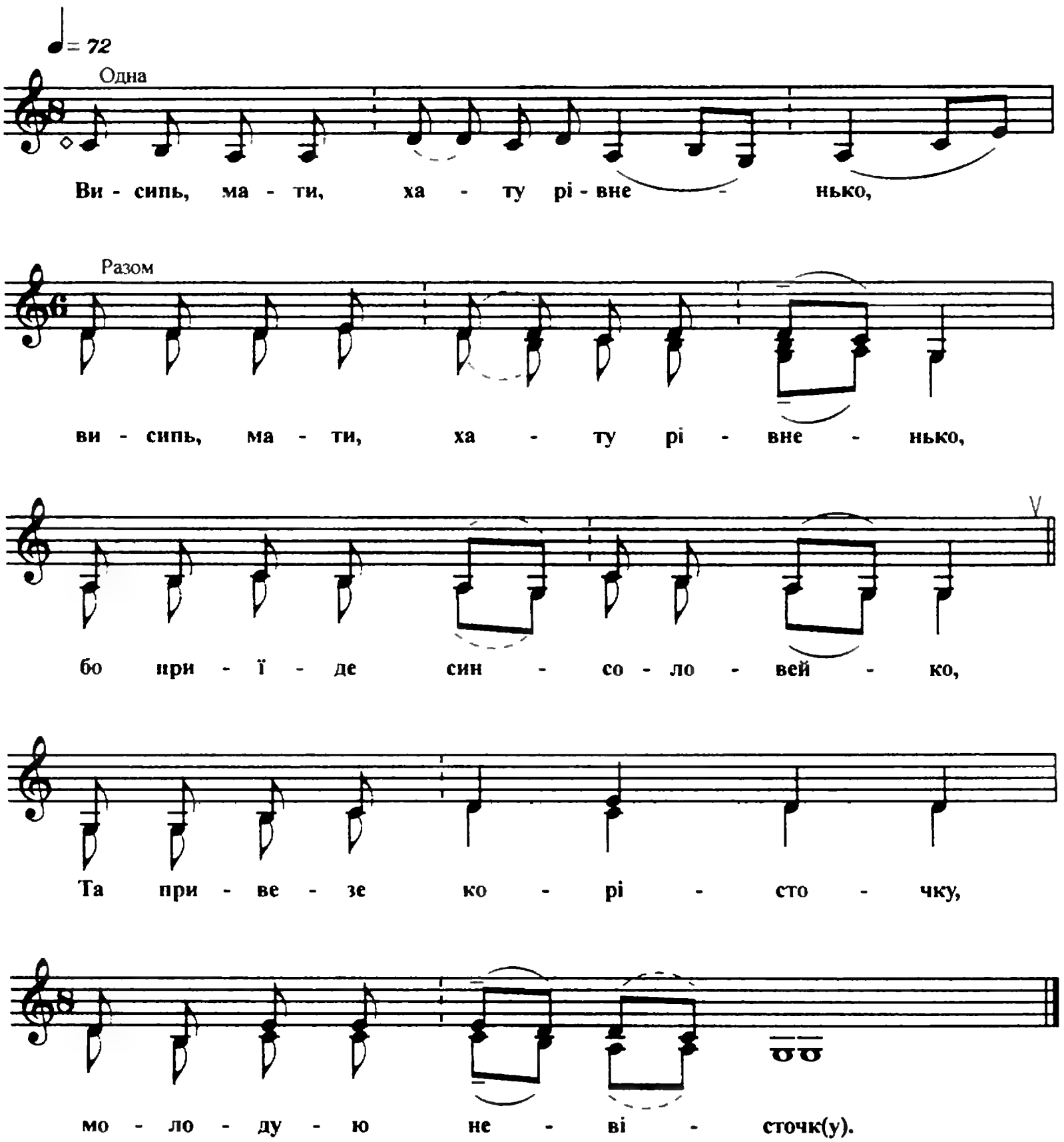
243. Тобі, мати, не журитися

Ст. Пластунівська



244. Висипь, мати, хату рівненько

Ст. Старонижчестебліївська



1. Висипь, мати, хату рівненько, (2) бо приїде син-соловейко,
   Та привезе корісточку, молодую невісточк(у).
2. — Якби тобі, мій синочок, мила, (2) якби мені ділочко зробила.
   Якби мені плаття прала, якби мене матіррю звал(а).

245. Ой журавко

С. Шабельське

♩= 80
Одна
Усі
Ой жу - ра - вко, жу - ра - вко.
Ой жу - ра - вко, жу - ра - вко,
Чо - го кри - чиш зпо - ран - ко?

1. Ой журавко, журавко, (2) чого кричиш зпоранко?
2. — Ой як мене не кричать, (2) як високо не літать?
3. Десь у мене мамка є, (2) вона мене згадує.
4. Вона ж мене згадує, (2) як вечерять сідає.
5. Як вечерять сідає, (2) та й ложечки ще й дає.
6. Одна ложка лишня є, (2) десь у мене дочка є.
7. Відбилась від роду, (2) як той камінь у воду.
8. Упав камінь та й лежить, (2) на чужині гірко жить.
9. Не дай, Боже, умірать, (2) та й нікому поховать.

246. З гори та в долину

Ст. Челбаська

♩= 84
Одна
З го - ри та в до - ли - ну
Усі
по чер - во - ну ка - ли - ну.
Ка - ли - ну ла - ма - ти,

ка - ли - но - чко - ю при - ве - ча(ти).

Та ви - ло - ми зе - ле - не - се - ньку

та й стре - ча - є мо - ло - де - сень(ку).

247. Чом ти, береза, в печі не була?

Ст. Кучугури

♩= 60

Одна

Чом ти, бе - ре - за,

Разом

в пе - чі не бу - ла?

3.4.

В пе - чі не бу - ла,

я - сно н го - рі - ла?

2.

3.4.

1. Чом ти, береза, в печі не була?
   В печі не була, ясно н горіла?
2. Я в печі була, ясно й горіла,
   Свекруха лиха огонь залила.
3. Огонь залила, щоб я, молода,
   Без вечероньки спаточки лягла.
4. Заснула я сон — вже місяць зійшов.
   Заснула другий — вже ж милий прийшов.

248. Як вийду й на гору

С. Приморське

♩= 80
Одна

Як ви - йду й на го - ру

та й кри - кну ой до - до - му:

Усі

— Ва ри, ма - ти, ве - че - ря - ти

ще й на мо - ю до(лю).

1. Як вийду й на гору та й крикну ой додому:
   — Вари, мати, вечеряти ще й на мою до(лю). (2)
2. — Вже я й наварила, небагато — трошки.
   А для тебе, дитя моє, нема чашки й лож(ки). (2)
3. Чашку я й розбила, ложку й загубила.
   Іди туда, дитя моє, де літо роби(ла). (2)
4. — Де я й не ходила й, де я й не робила,
   Та й не найшла теї неньки, шо мене роди(ла). (2)

249. Ой ненько й моя

Ст. Стародерев'янківська

♩= 80
Одна
Усі

— Ой не-нько й мо - я, ста - ро - го,

Ой на - шо же ти й ме - не ста - ро - го?

1. — Ой ненько й моя, старого,
Ой нашо же ти й мене старого?

2. Ой нашо ти мене старого,
Ой за п'яниченьку отдала?

3. Ой п'яниченько же п'є, щодня п'є.
Ой прийде додому — мене б'є.

4. — Ой привикай, доню, привикай.
Ой в вишневий садок не тікай.

5. Ой в вишневому садку калина,
Ой на тієї калині зозуля.

6. Ой зозуля кує, воркує,
Ой нєхто же зозулю не чує.

250. Торох, торох по дорозі

Ст. Староджереліївська

♩= 72
Одна

То - рох, то - рох по до - ро - зі,

Разом

то - рох, то - рох по до - ро - зі —

десь мій бра - ті - ку у до - ро - зі.

Він цьо - го не чу - є,

шо се - стри - ця до - ма не но - чу(є).

Одна

Разом

Він цьо - го не зна - є,

шо се - стри - ці до - ро - ги не-ма(є).

251. Ой спасибо, та Галочка

Ст. Рогівська

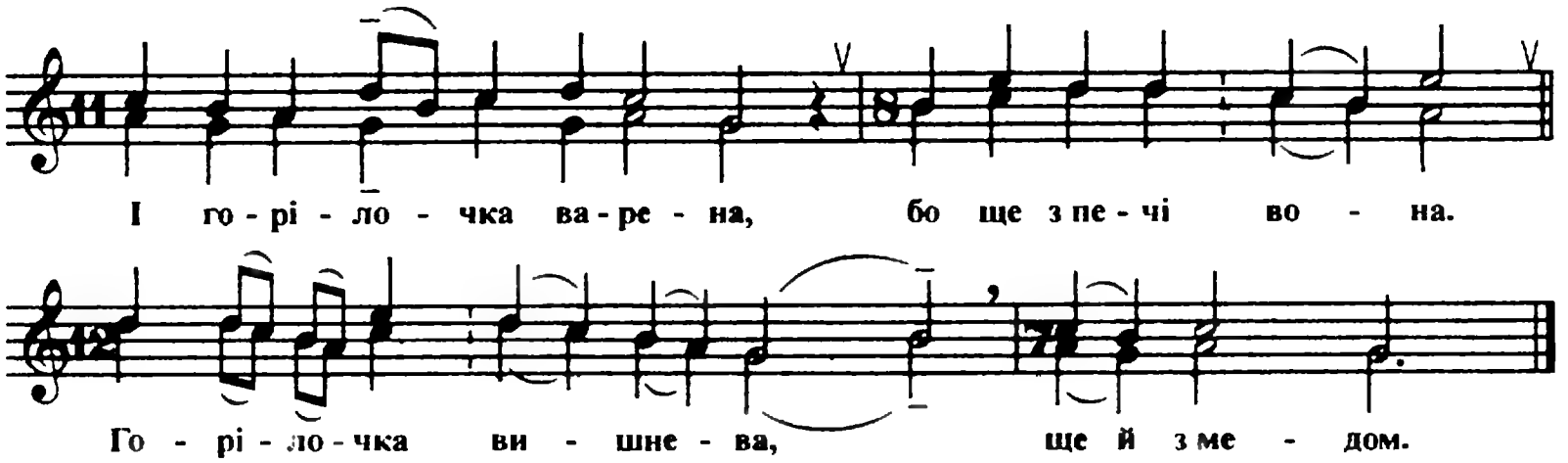
♩= 100

Одна

Разом

Ой спа - си - бо, та Га-ло - чка, за ве - че - рю,

Шо ми в те - бе ве - че-ря - ли. Сла-дка ве - че - ря



КОЗАЦЬКІ ЛІРИЧНІ ПІСНІ

252. Ой у полі єсть криниця

Ст. Старолеушківська

♩= 60
Одна

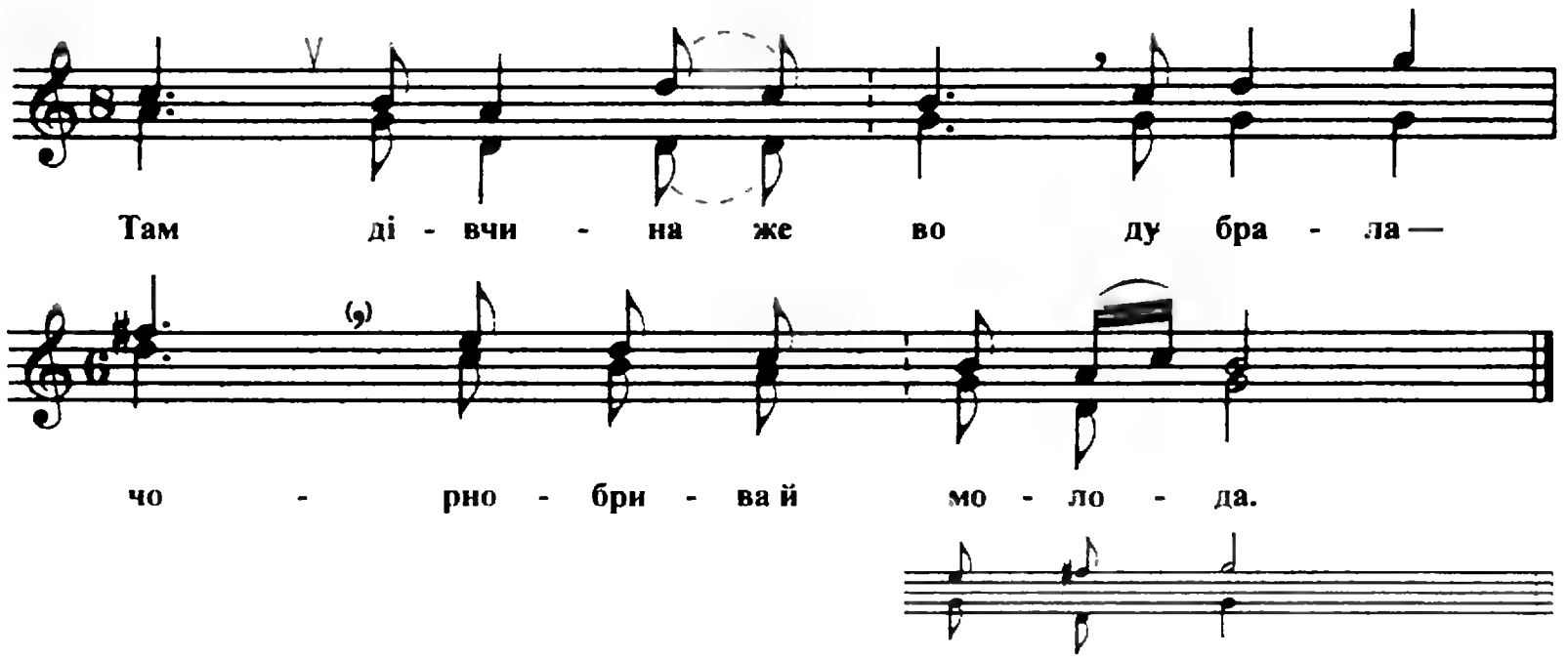
Ой у по - лі єсть кри - ни - ця,

Разом

там хо - ло - дна - я во - да.

Там ді - вчи - на же во - ду бра - ла —

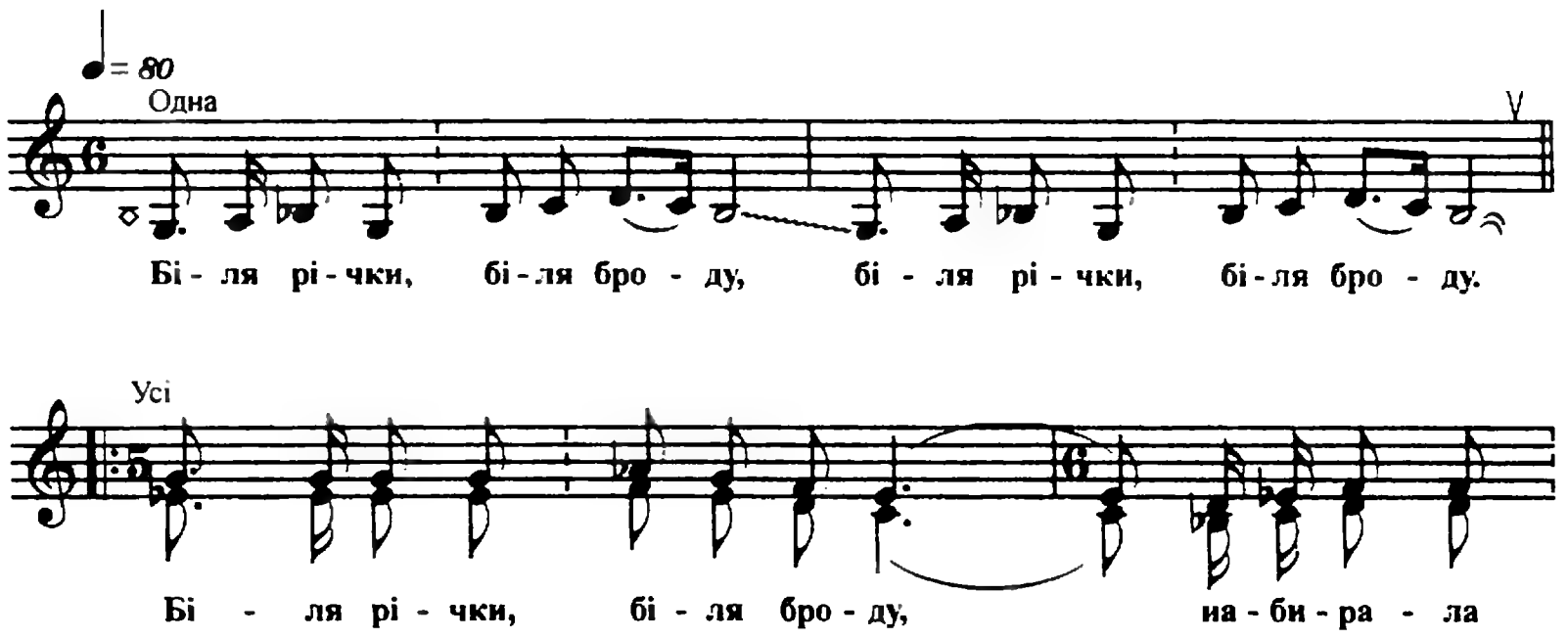
чо - рно - бри - ва й мо - ло - да.

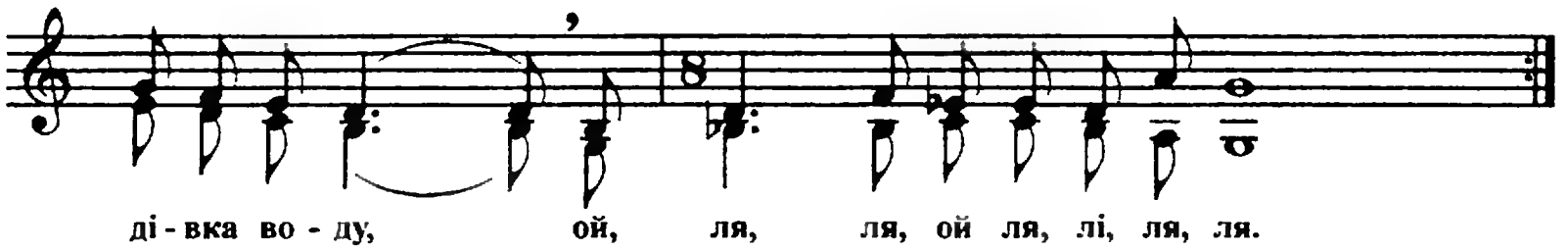


1. Ой у полі єсть криниця, там холодная вода.
   Там дівчина же воду брала — чорнобрива й молода. (2)
2. Карим оком як накине, а бровою як моргне,
   Слово скаже же, засміється — а в козака серце мре. (2)
3. — Даром, дівка, цвіти сієш — вони ж в тобі не зійдуть.
   Даром батька же, матір просиш — бо за мене не дадуть. (2)
4. — Єсть у мене цвіти білі. Як посію, то взійдуть.
   Єсть у мене же батько й мати. Як попросиш — отдадуть. (2)
5. — Я папаші поклонюся, а мамашу й вговорю.
   Я тебе, моя милая, за себе заміж возьму. (2)

253. Біля річки, біля броду

Ст. Березанська





1. Біля річки, біля броду, біля річки, біля броду
Біля річки, біля броду, набирала дівка воду,
ой, ля, ля, ой ля, лі, ля, ля. (2)

2. У руках у ней відерце, у руках у ней відерце.
У руках у ней відерце: — Дай напиться, моє серце,
ой, ля, ля, ой ля, лі, ля, ля. (2)

3. — Пий, козаче, не барися, пий, козаче, не барися.
Пий, козаче, не барися, та й на мене не дивися,
ой, ля, ля, ой ля, лі, ля, ля. (2)

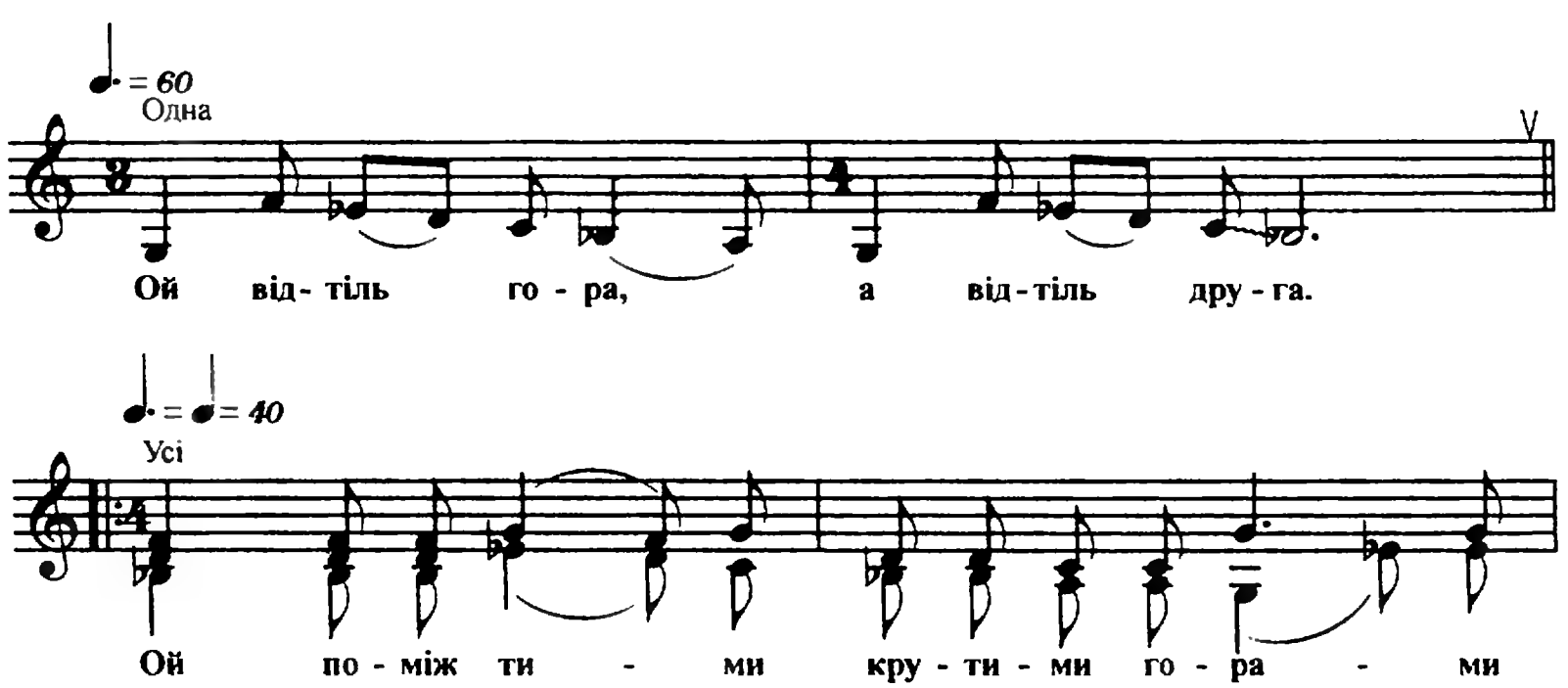
4. — Хоч і пити я не стану, хоч і пити я не стану.
Хоч і пити я не стану, но на тебе раз погляну,
ой, ля, ля, ой ля, лі, ля, ля. (2)

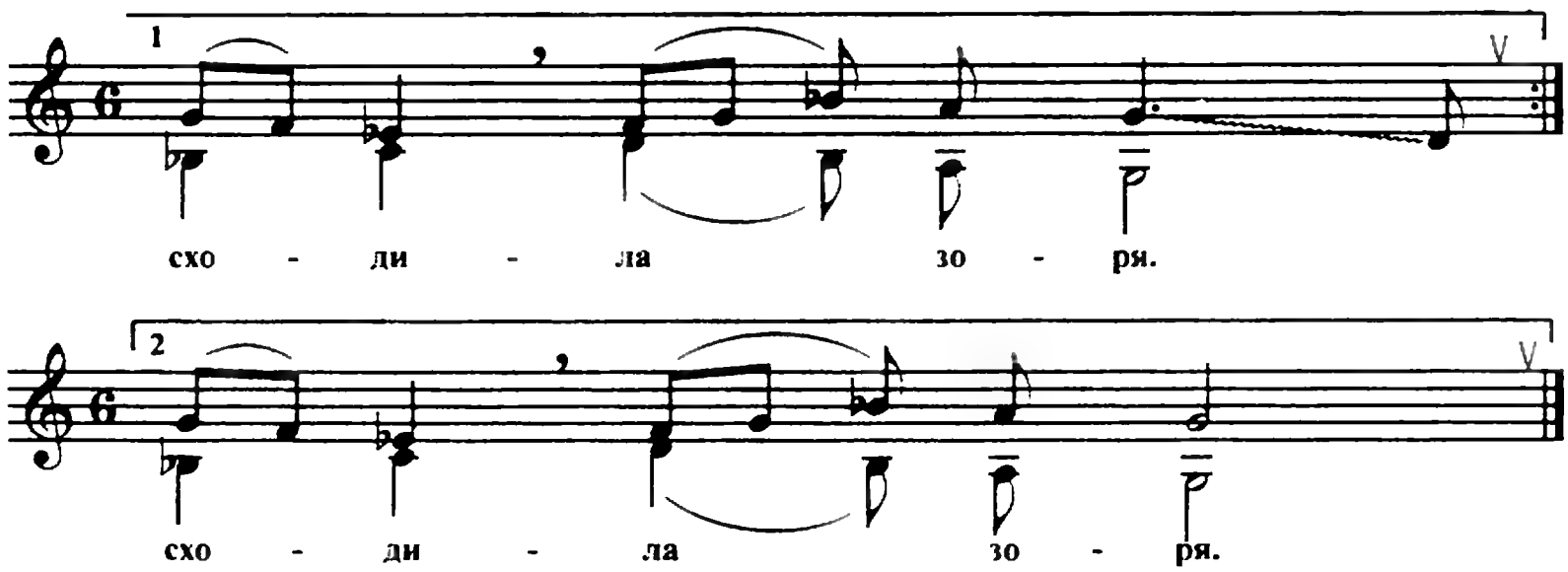
5. — Це ж несу йому я воду, це ж несу йому я воду,
Це ж несу йому я воду з переутрішнього броду,
ой, ля, ля, ой ля, лі, ля, ля. (2)

6. Він у поле десь пахає, він у поле десь пахає,
Він у поле десь пахає, лиш одну мене кохає,
ой, ля, ля, ой ля, лі, ля, ля. (2)

254. Ой відтіль гора (А)

Ст. Незамаївська





1. Ой відтіль гора, а відтіль друга.
   Ой поміж тими крутими горами сходила зоря. (2)

2. Ой то не зоря — й дівчина моя
   Ой та й забрала нове ведерочко, по воду пішла. (2)

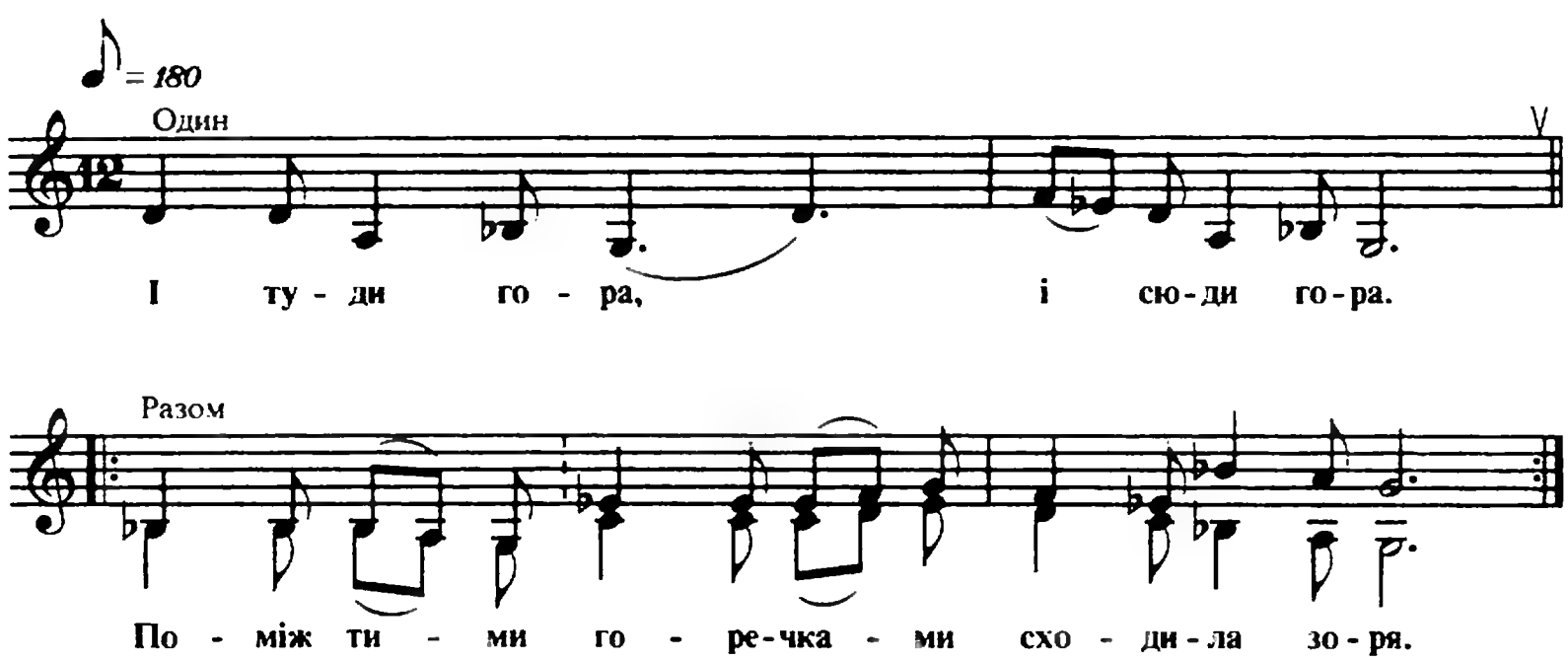
3. А я за нею, як за зорею,
   Ой сірим конем понад синім морем, понад бережком. (2)

4. — Дівчина моя, напої коня
   Ой з рубленої нової криниці, з повного ведра. (2)

5. — Козаче ж ти мій, якби ж я твоя,
   Я б напоїла коня вороного з повного ведра. (2)

255. І туди гора, і сюди гора (Б)

Ст. Переяславська



1. І туди гора, і сюди гора.
   Поміж тими горечками сходила зоря. (2)

2. А то не зоря — дівчина моя
   З новенькими відерцями по водицю йшла. (2)

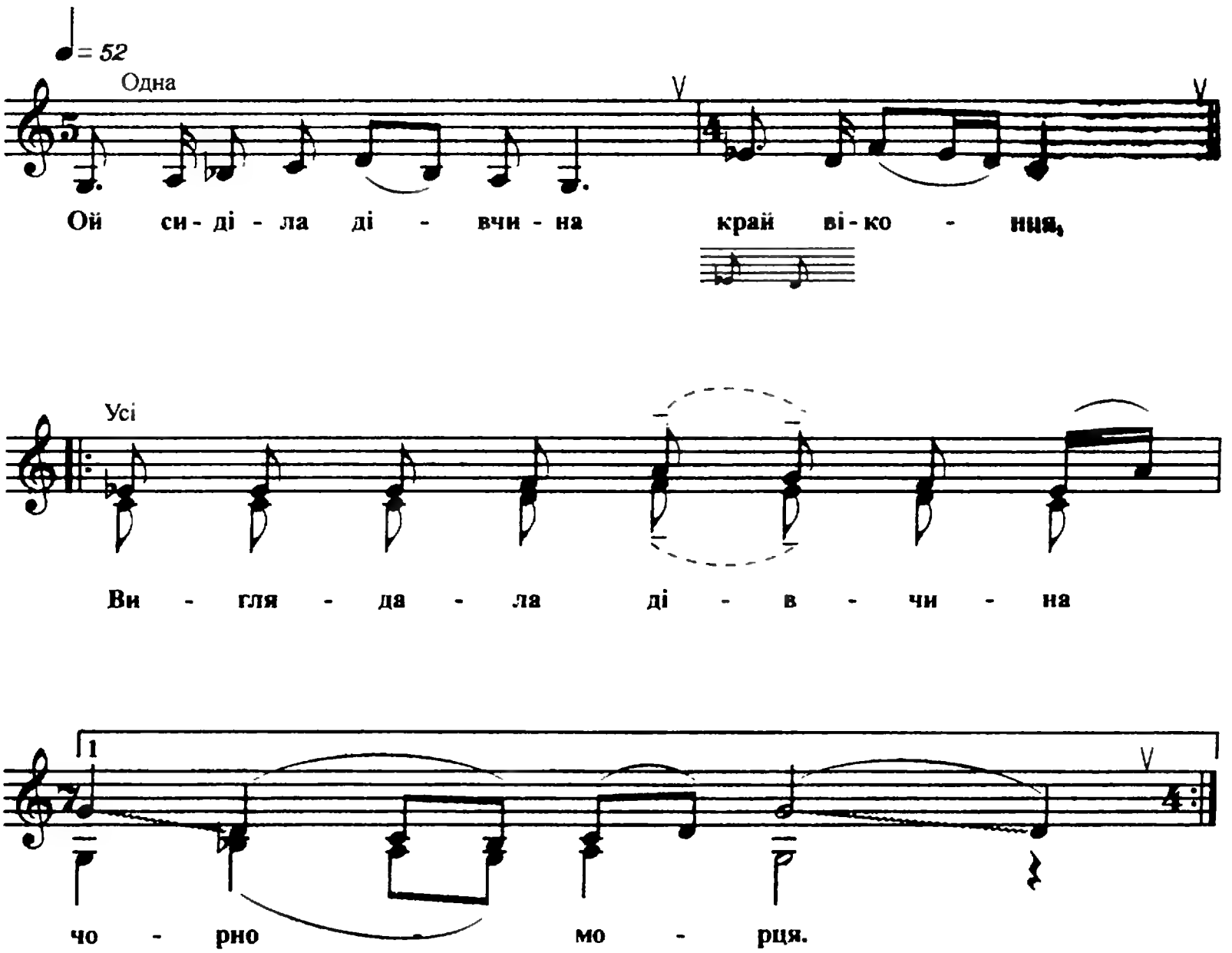
3. — Дівчина моя, напої коня
   З рубленої криниченьки, з повного ведра. (2)

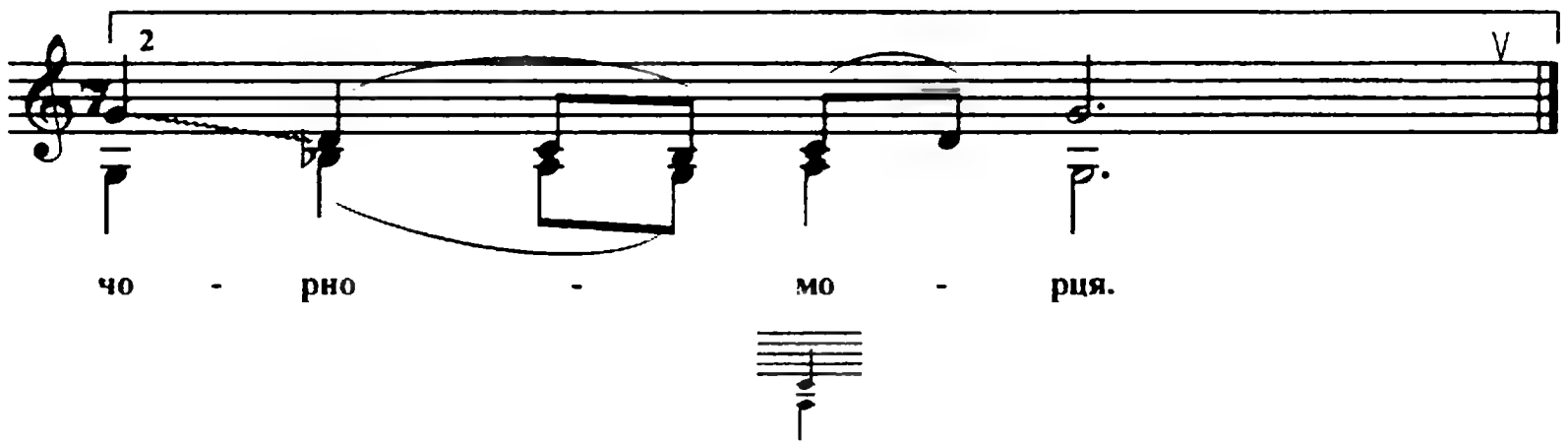
4. Кинь коня — не п'є, копитами б'є.
   Бережися, дівчинонька, бо він тебе вб'є. (2)

5. — А хоч вб'є, не вб'є — в мене є друга.
   Є у мене сестра младша, піде за тебе. (2)

256. Ой сиділа дівчина край віконця (А)

Ст. Старонижчестебліївська





1. Ой сиділа дівчина край віконця,
   Виглядала дівчина чорноморця. (2)

2. Чорноморець, мамінька, чорноморець
   Вивів мене босую на морозець. (2)

3. Вивів мене босую та й питає:
   — Чи є мороз, дівчина, чи немає? (2)

4. — Ой нема морозу, тільки роса.
   Простояла дівчина всю ніч боса. (2)

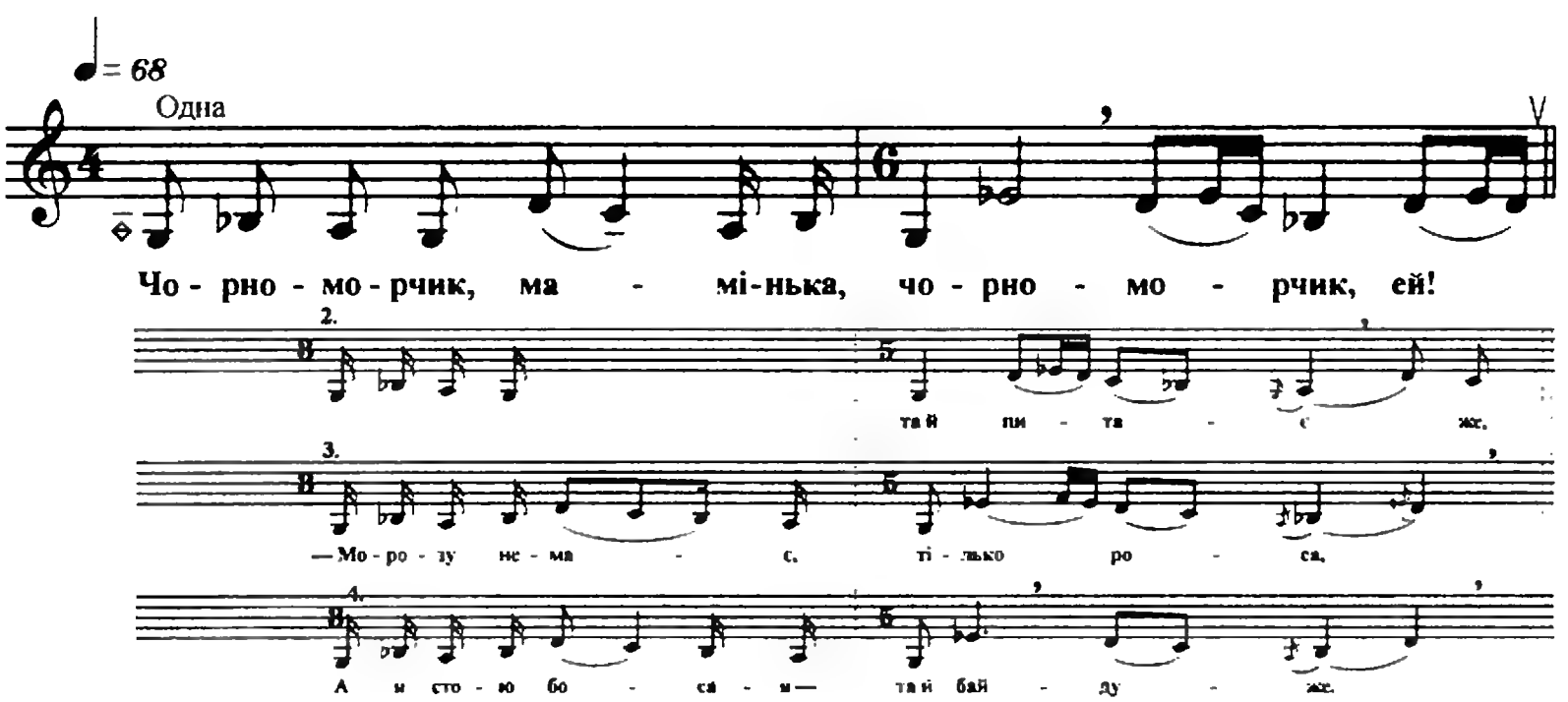
5. Простояла дівчина — та й байдуже.
   — Люблю чорноморчика, люблю дуже. (2)

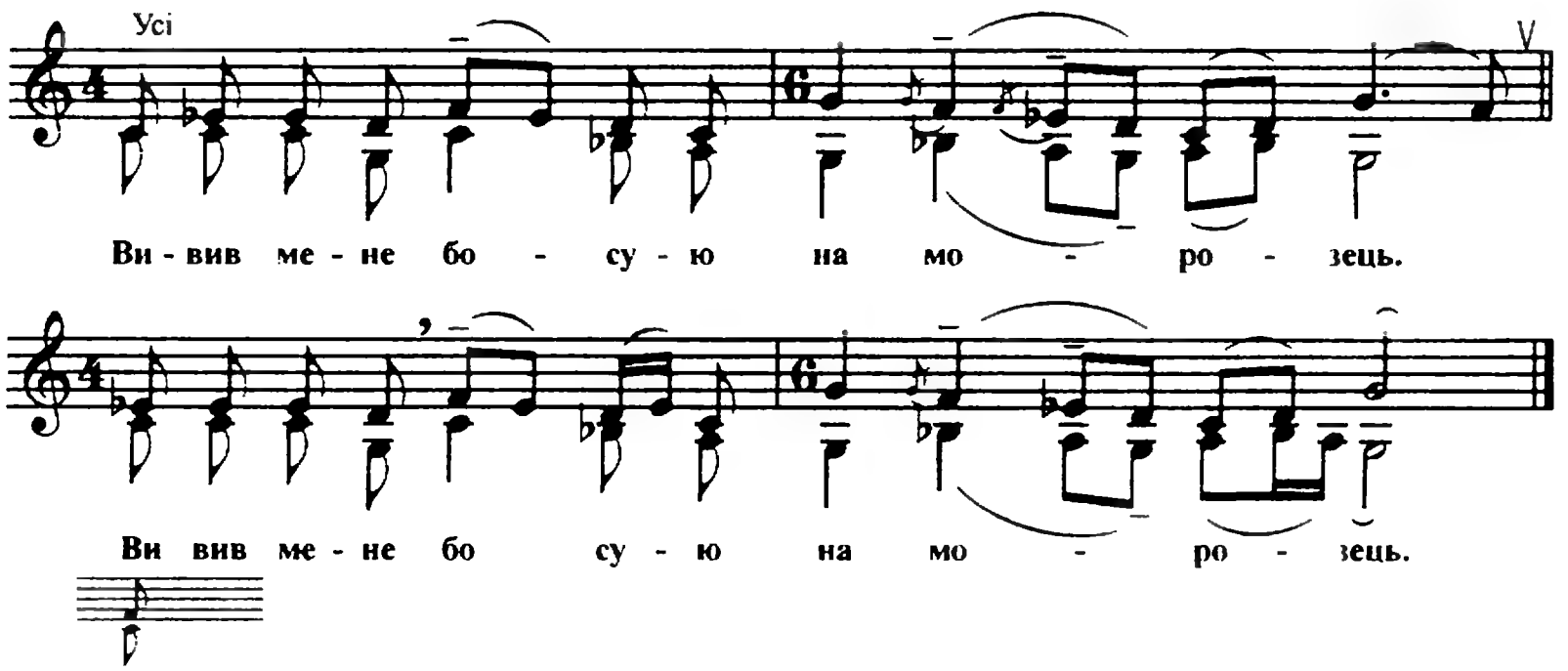
6. Я ж думала, мамінька, панувати,
   А пришлося, род(и)ная, горювати. (2)

7. На чужій на нивонькі жито жала
   Та все свою доленьку проклинала. (2)

257. Чорноморчик, мамінька (Б)

Ст. Медведівська





1. Чорноморчик, мамінька, чорноморчик, ей!
   Вивив мене босую на морозець. (2)

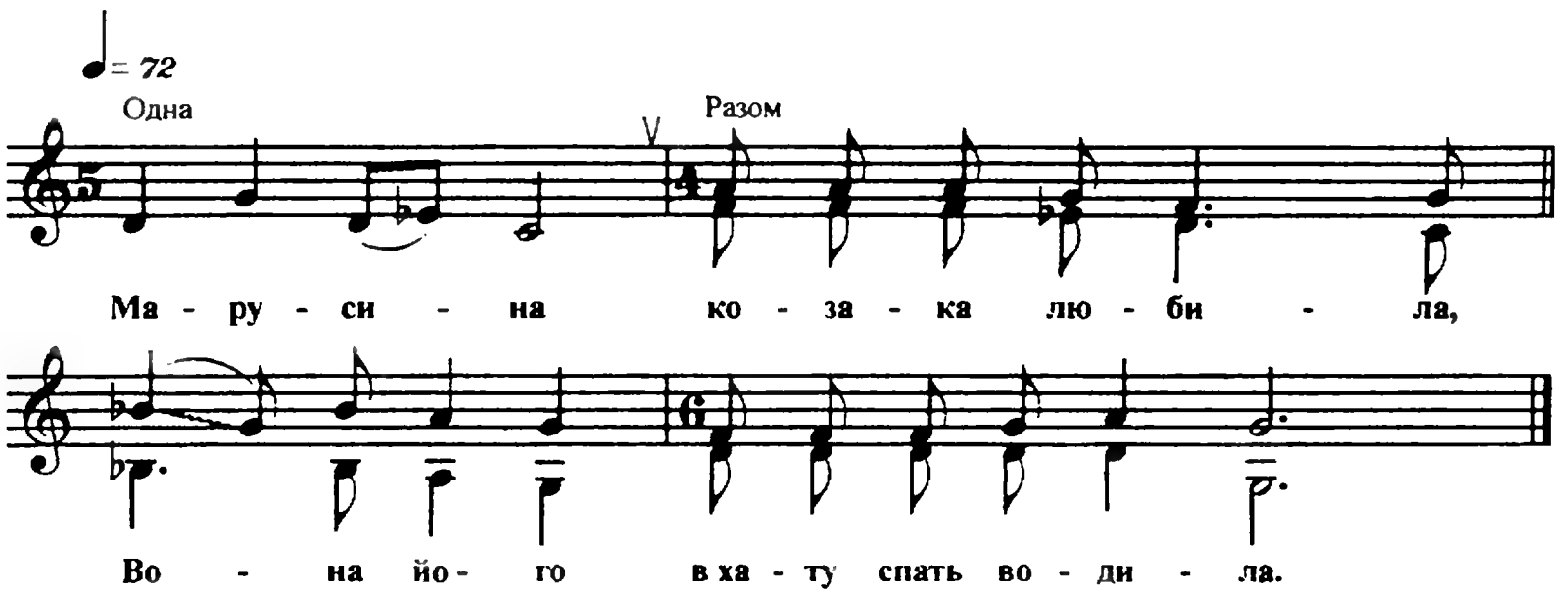
2. Вивив мене босую та й питає же:
   — Чи є мороз, дівчина, чи немає? (2)

3. — Морозу немає, тілько роса,
   А я, молодесенька, стою боса. (2)

4. А я стою босая — та й байдуже.
   Люблю чорноморчика, люблю дуже. (2)

258. Марусина козака любила

Ст. Калінінська



1. Марусина козака любила,
   Вона його в хату спать водила.

2. Та й забула голубів прогнати,
Щоб не гули вони коло хати.

3. Щоб не гули вони коло хати,
Не давали козакові спати.

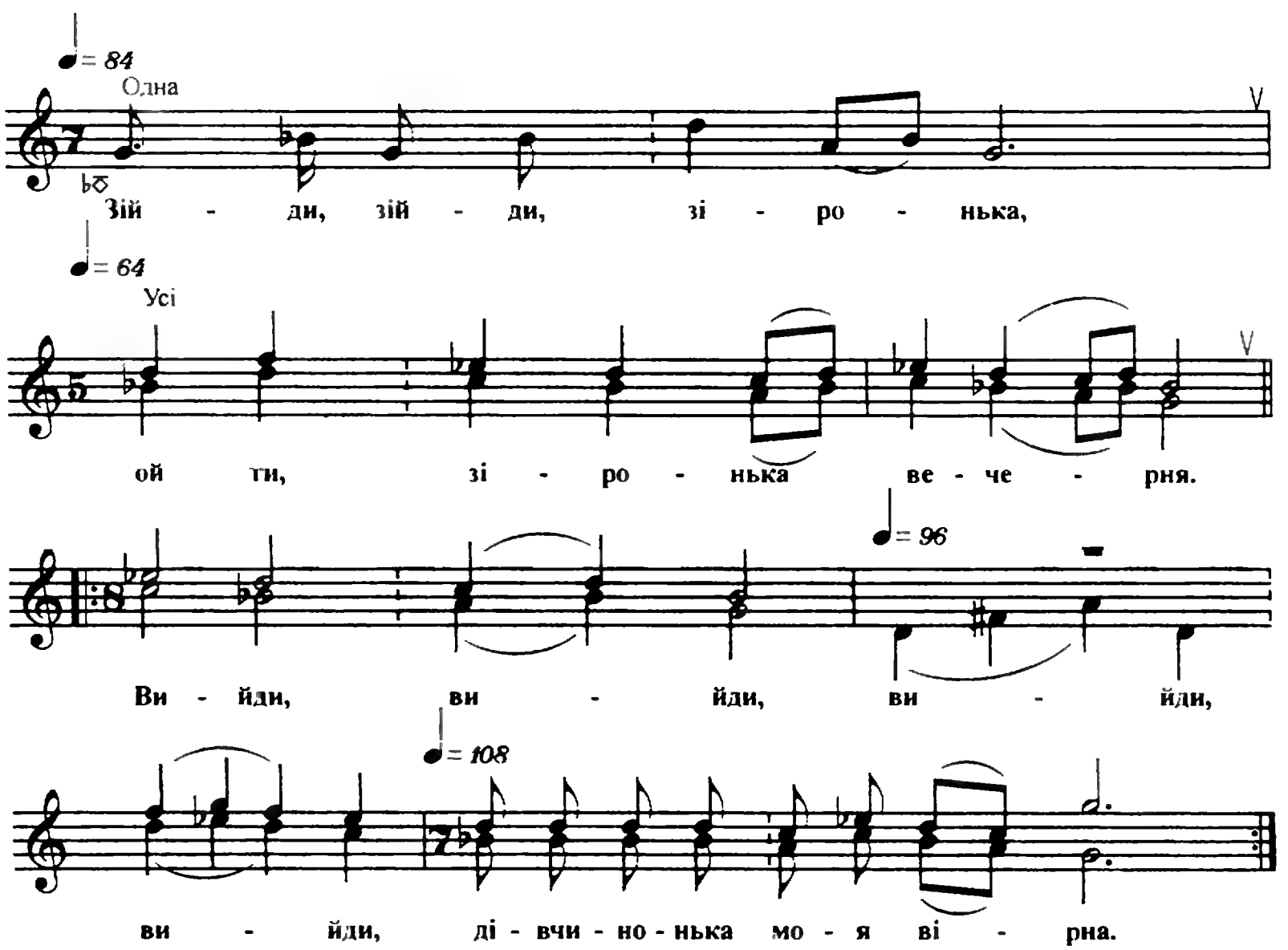
4. Сама встала — його не збудила,
Вийшла з хати — віконце закрила.

5. Вже й козаки коників сідлали,
До Маруси «прощай» не сказали.

6. — Прощай, прощай, ти ж моя Маруся,
Я до тебе більше не вернуся.

259. Зійди, зійди, зіронька

Ст. Стародерев'янківська



1. Зійди, зійди, зіронька, ой ти, зіронька вечерня.
Вийди, вийди, вийди, вийди, дівчинонька моя вірна. (2)

2. Не подоба зіронькі із вечорами сходити.
Не подоба дівці, дівці до козака виходити. (2)

3. А як зійшла зіронька — да все поле освітила.
А як вийшла дівка, дівка — козаченька звеселила. (2)

260. Лугом іду, коня веду (А)

Ст. Медведівська

♩= 60

Одна

Лу-гом і - ду, ко - ня ве - ду, ра - зли-вай - ся, лу - же.

Усі

Сва - тай ме - не, ко - за - че - нько,

1. люблю те - бе ду - же.

2. люблю те - бе ду - же.

1. Лугом іду, коня веду, разливайся, луже.
Сватай мене, козаченько, люблю тебе дуже. (2)

2. Хоч і сватай, хоч не сватай, хоч ти не цурайся,
Шоб та слава не пропала, шо ти женихався. (2)

3. — Женихався, не цурався, думав тебе брати.
Розраяли вражі люди, не звеліла мати. (2)

4. — Ой якби ж я, козаченько, була багатенька,
Наплювала б я на тебе, на твого батенька. (2)

5. Ой якби ж я, козаченько, кучу грошей мала, ей!
Я б такими женихами хату замітала. (2)

6. Замітала б хату й сіни, ще й біля порога, ей!
Іди, іди, козаченько, он тобі дорога. (2)

261. Ой на горі (Б)

Ст. Новосергіївська

♩= 48
Одна
Разом

Ой на го- рі, ой на го - рі о - рел во - ду но - се.

Ста ра - ма - ти сво го- си - на ве - че - ря - ти про - се.

1. Ой на горі, ой на горі орел воду носе.
Стара мати свого сина вечеряти просе. (2)

2. — Ой єш, мамо, ой єш, мамо, коли наварила,
А я піду до дівчини — дівчина мила. (2)

3. Ой дівчина моя мила, що ж ти наробила?
Кличе мати вечеряти — вечеря немила. (2)

4. — Лугом іду, коня веду. Розвивайся, луже.
Сватай мене, козаченько, люблю тебе дуже. (2)

5. Хоч ти сватай, хоч не сватай, хоч так не цурайся,
Щоб та слава не пропала, що ти женихався. (2)

6. — Женихався, не цурався, думав — моя буде.
Чи сам не взяв, чи Бог не дав — розраяли люди. (2)

7. Ой якби ж ти, дівчинонька, була б багатенька,
Взяв би тебе за рученьку, повів до батенька. (2)

8. — Ой якби ж я, козаченько, була багатенька,
Не звернулась я би до тебе, до твого батенька. (2)

9. Ой якби же, козаченько, сім парів волів мала,
Я б такими женихами хату підмітала. (2)

10. — Бодай же ти, дівчинонька, тоді заміж вийшла,
Як у полі край дороги рута м'ята зійшла. (2)

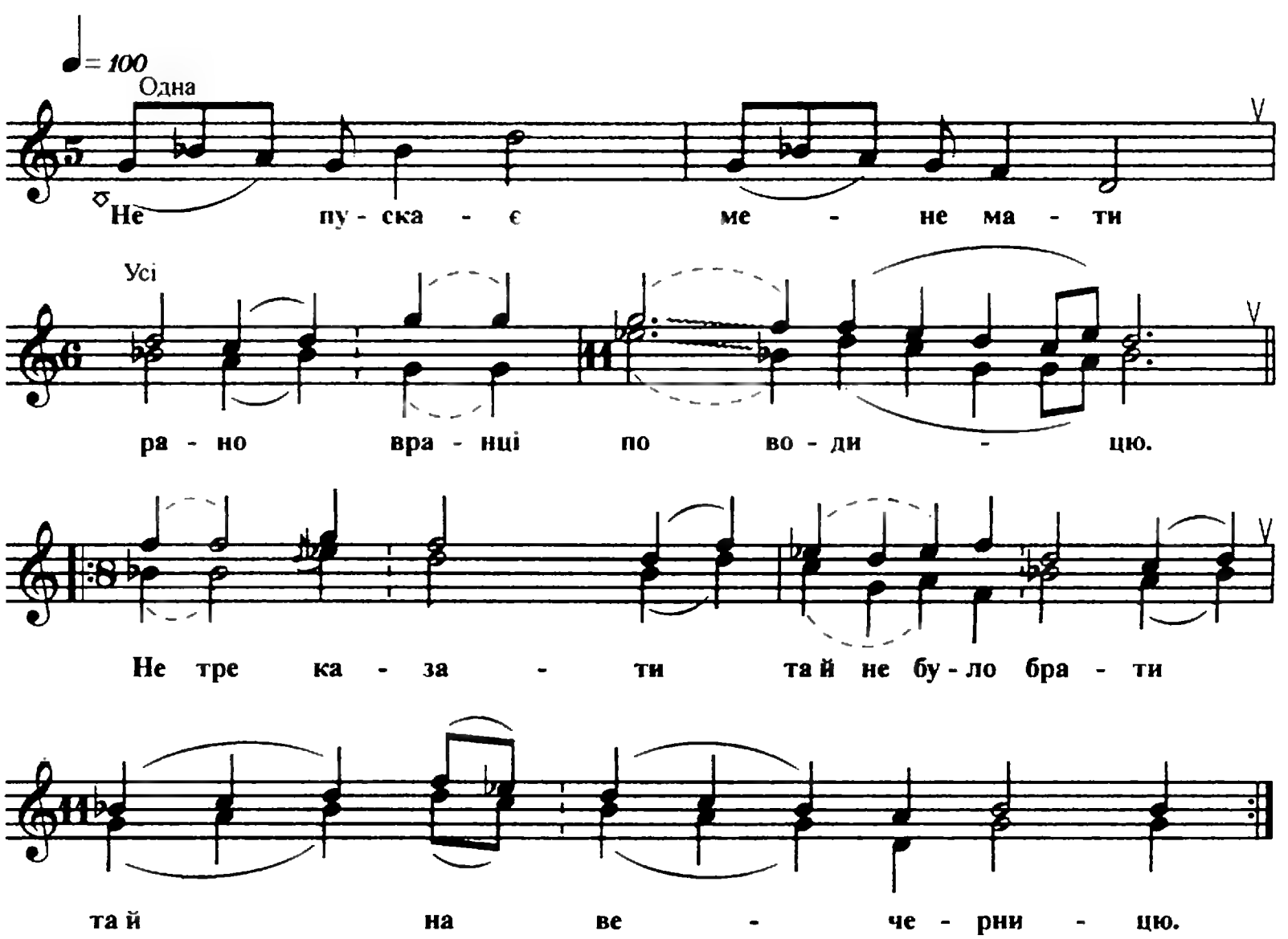
11. — Бодай же ти, козаченько, тоді оженився,
Коли у млині на каміні кукіль уродився. (2)

12. Дощик пійшов, м'ята зійшла, прийшла весна молодая.
Тоді дівчина заміж вийшла, кукіль не вродився. (2)

13. А у млині, на каміні кукіль не вродився.
Старий козак, як собака, досі не женився. (2)

262. Не пускає мене мати

Ст. Стародерев'янківська



1. Не пускає мене мати рано вранці по водицю.
Не тре казати та й не було брати та й на вечерницю. (2)

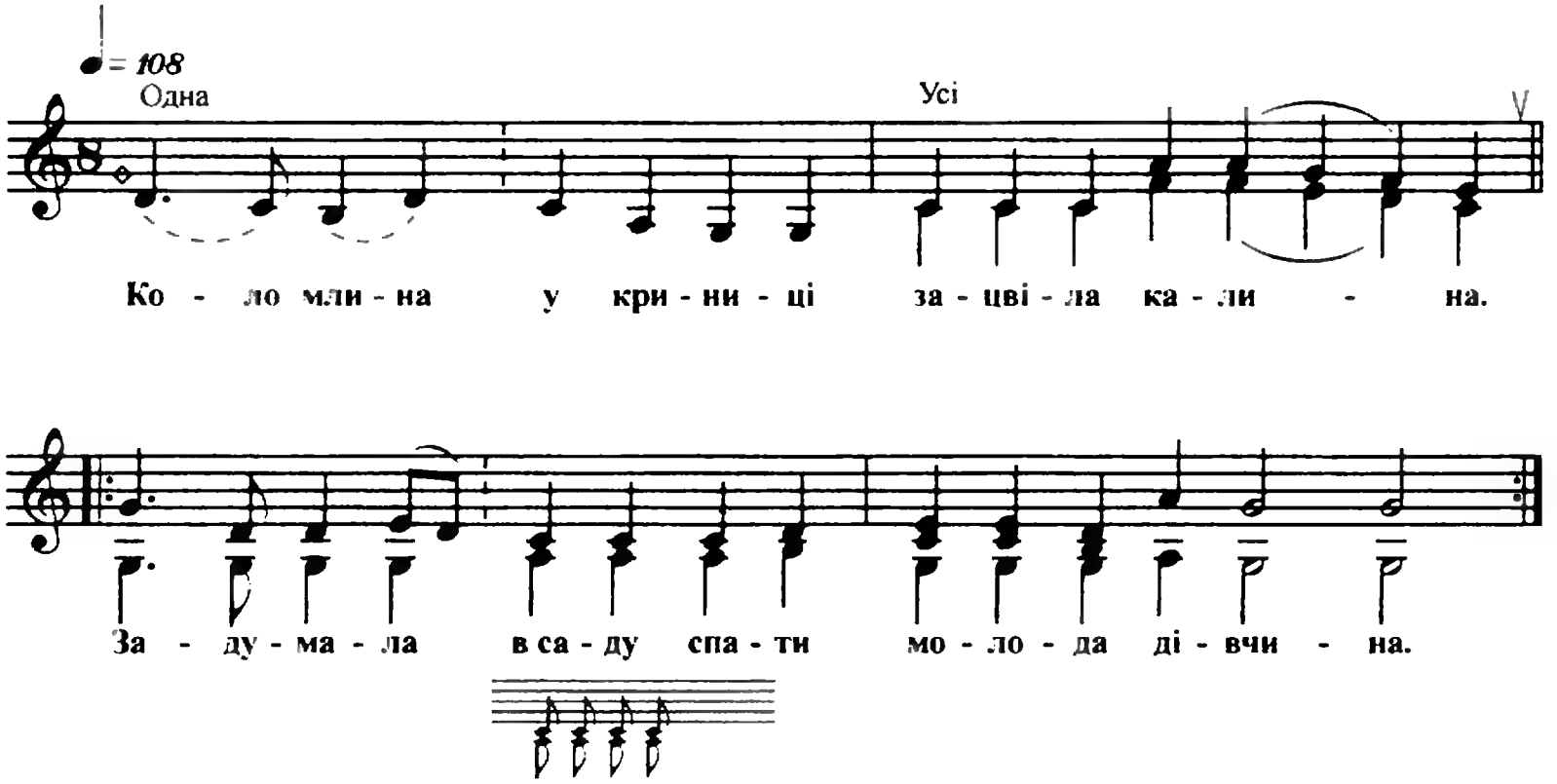
2. Тоді вийшла на улицю, як мати заснула.
   Вийшла слухать, слухать соловейко, бо зроду й не чула. (2)

3. Соловейко манесенький, він га.., гарненько співає.
   Козаченько молоденький дівчину кохає. (2)

4. Соловейко манесенький, чого зажурився?
   Козаченько молоденький досє й не женився. (2)

263. Коло млина у криниці

Ст. Староминська



1. Коло млина у криниці зацвіла калина.
   Задумала в саду спати молода дівчина. (2)

2. Білу постіль вона слала поміж вишивками,
   Щоб почути розговори поміж парубками. (2)

3. Співа півень, співа другий, курочка сокоче.
   Кличе мати дочку вечеряти, а дочка не хоче. (2)

4. — Ой вечеряй, стара мати, коли наварила,
   Я з козаком не стояла, ще й не говорила. (2)

5. Спи, спи, стара мати, я й не забарюся.
   Третій півень заспіває — я й назад вернуся. (2)

264. Ой як вийду та на могилу

Ст. Старовеличківська

♩= 52 Одна

Ой як вий - ду та на мо - ги - лу,

Разом

ста - ну, гля - ну та на до - ли - ну.

До - ли - на ши - ро - ка,

ой ка - ли.., ка - ли - на ви - со - ка,

Аж до - до - лу гі - лля гне - ться.

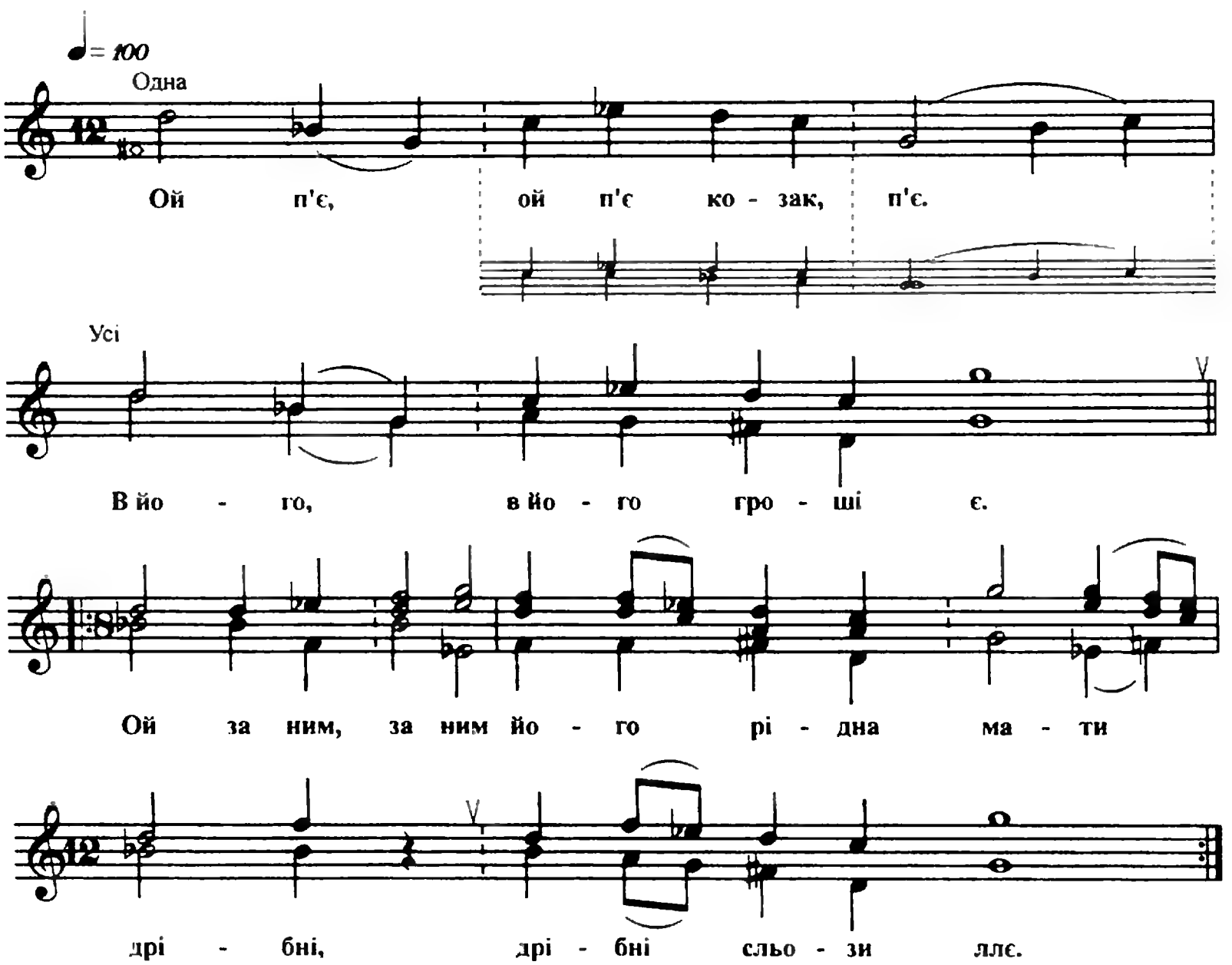
1. Ой як вийду та на могилу, стану, гляну та на долину.
   Долина широка, ой кали.., калина висока,
   Аж додолу гілля гнеться. (2)

2. А під тією та калиною стояв козак та й з дівчиною.
   Дівчинонька плаче, ой слізно, слізнонько ридає,
   Свою же долю же проклинає. (2)

3. — Ой як би я та це знала, я б з тобою та й не стояла.
   Жила б я й у батька, ой ходи.., ходила б по волі
   Дівчиною же молодою. (2)

265. Ой п'є, ой п'є козак, п'є

Ст. Староминська



1. Ой п'є, ой п'є козак, п'є. В його, в його гроші є.
   Ой за ним, за ним його рідна мати дрібні, дрібні сльози ллє. (2)

2. — Ой си.., ой синочок мій, дити.., дитина моя.
   Ой перестань же горілочку пити, бо про.., бо проп'єш коня. (2)

3. — Ой ма.., ой мамо моя, ой не, ой не бросю я.
   Ой я не бросю горілочку пити — вона, вона сладкая. (2)

4. — Ой си.., ой синочок мій, дити.., дитина моя.
   Ой перестань же дівчину любити — вона, вона й не твоя. (2)

5. — Ой ма.., ой мамо моя, ой не, ой не бросю я.
   Ой я не бросю дівчину любити — вона, вона й гарная.
   Ой я не бросю дівчину любити — вона, вона вже моя.

266. Ой за городом озерце

Ст. Старотитарівська

♩= 72
Одна

1-3. Ой за го - ро - дом о - зе - рце. Там пла - ва - ло ще ве - де - рце:

♩= 64
Разом

Со - сно - ві кле - пки, ду - бо - ве ден - це же.

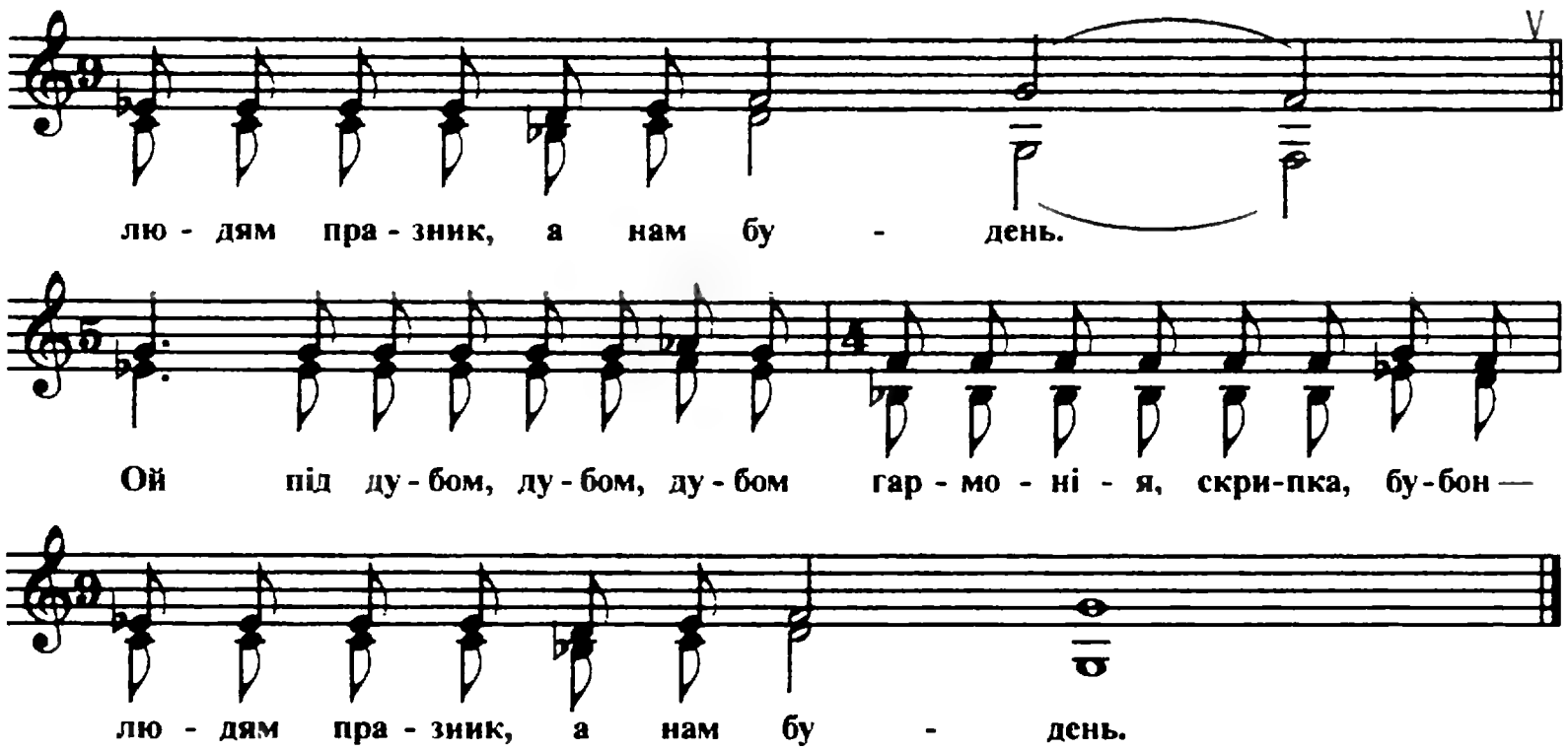
Не цу - рай - ся же, мо - є сер - це.

Со - сно - ві кле - пки, ду - бо - ве ден - це же.

Не цу - рай - ся же, мо - є сер - це.

♩= 100

4. Ой під ду - бом, ду - бом, ду - бом гар - мо - ні - я, скри - пка, бу - бон —



1. Ой за городом озерце. Там плавало ще ведерце:
   Соснові клепки, дубове денце же. Не цурайся же, моє серце. (2)

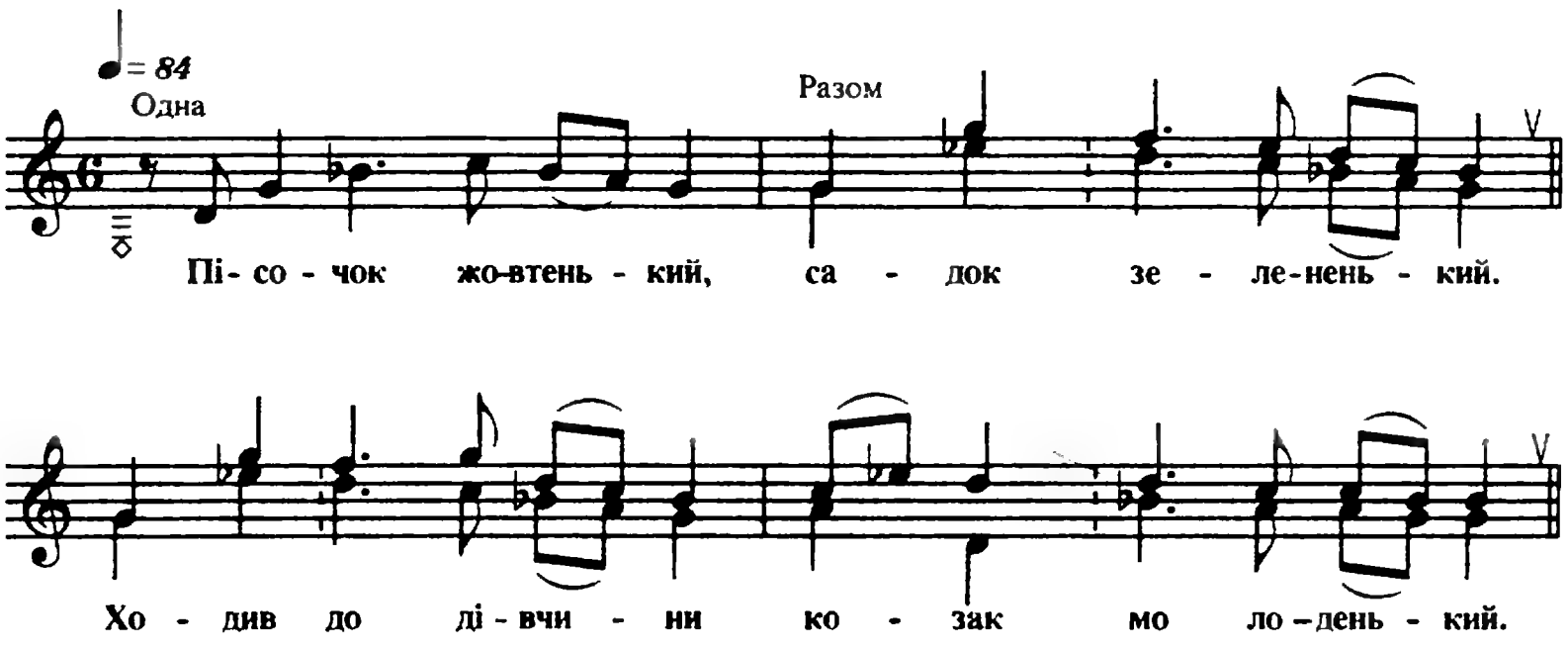
2. Ой там плавало другоє троє суток із водою.
   — Вийди, дівчино, вийди, кохана же, поговоримо з тобою. (2)

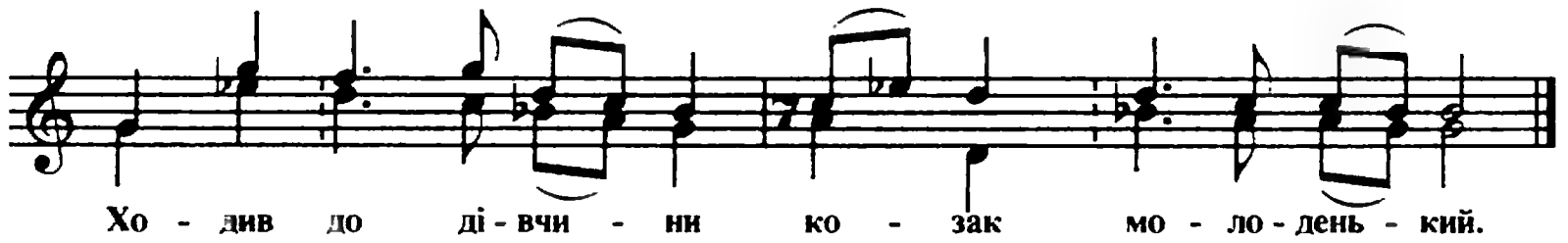
3. — Ой рада ж я виходити, з тобой речі говорити.
   Лежить мій милий на правой ручкє же — боюсь його же розбудити. (2)

4. Ой під дубом, дубом, дубом гармонія, скрипка, бубон —
   людям празник, а нам будень. (2)

267. Пісочок жовтенький, садок зелененький

Ст. Должанська





1. Пісочок жовтенький, садок зелененький.
   Ходив до дівчини козак молоденький. (2)

2. Ходив він до неї та й думав узяти.
   Прийшов з старостами — не удає мати. (2)

3. — Пусти ж мене, мати, калину ломати,
   Бо прийдуть дівчата мене убирати. (2)

4. Прийшли ж ті дівчата, моєї немає,
   Моєї голубки мати не пускає. (2)

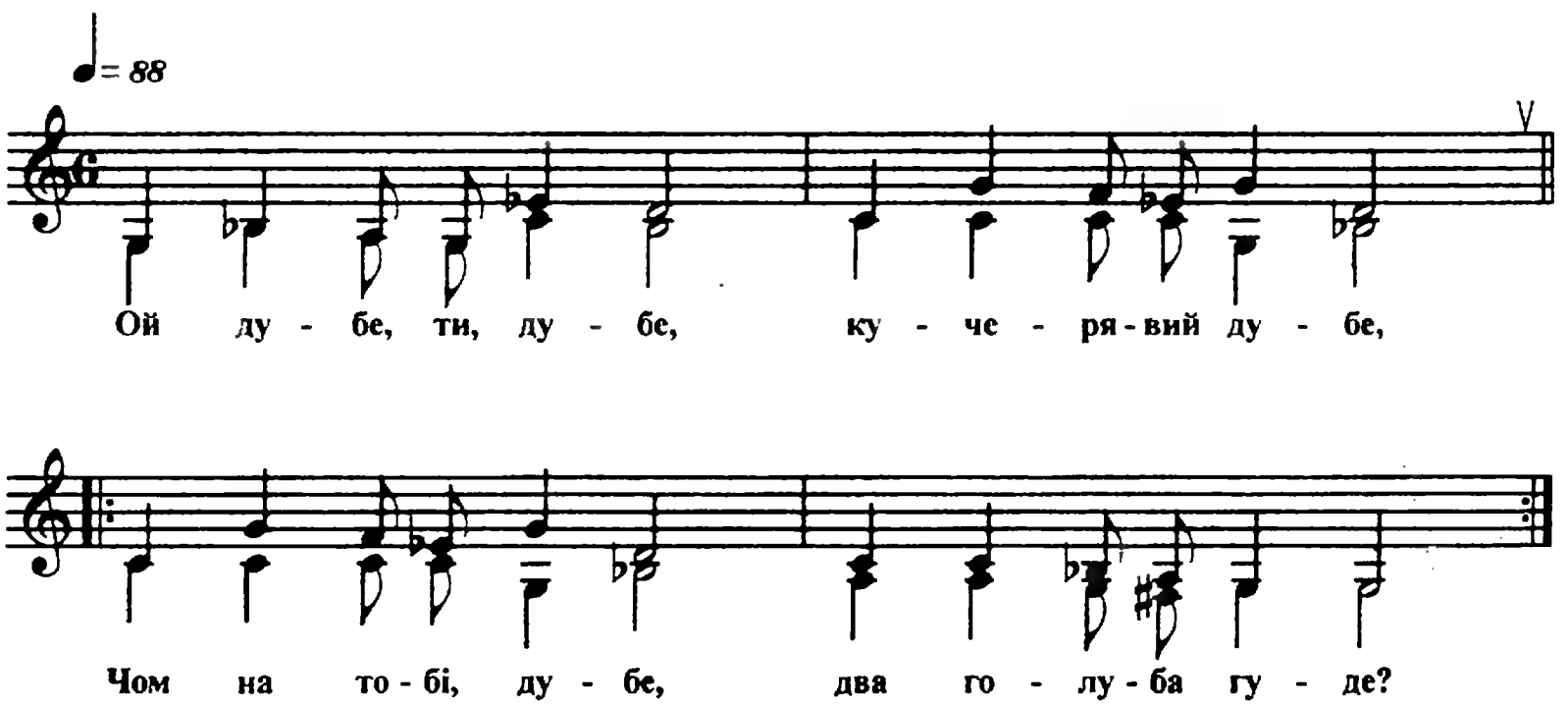
5. — Пусти ж мене, мати, хоть тіло сховати.
   Не буду я плакать, ничого казати. (2)

6. Прийшла та дівчина та й стала в порозі.
   Забилося серце, заплакали очі. (2)

7. — Оці ж білі ручки мене обнімали,
   Оці алі губки мене цілували. (2)

268. Ой дубе, ти, дубе

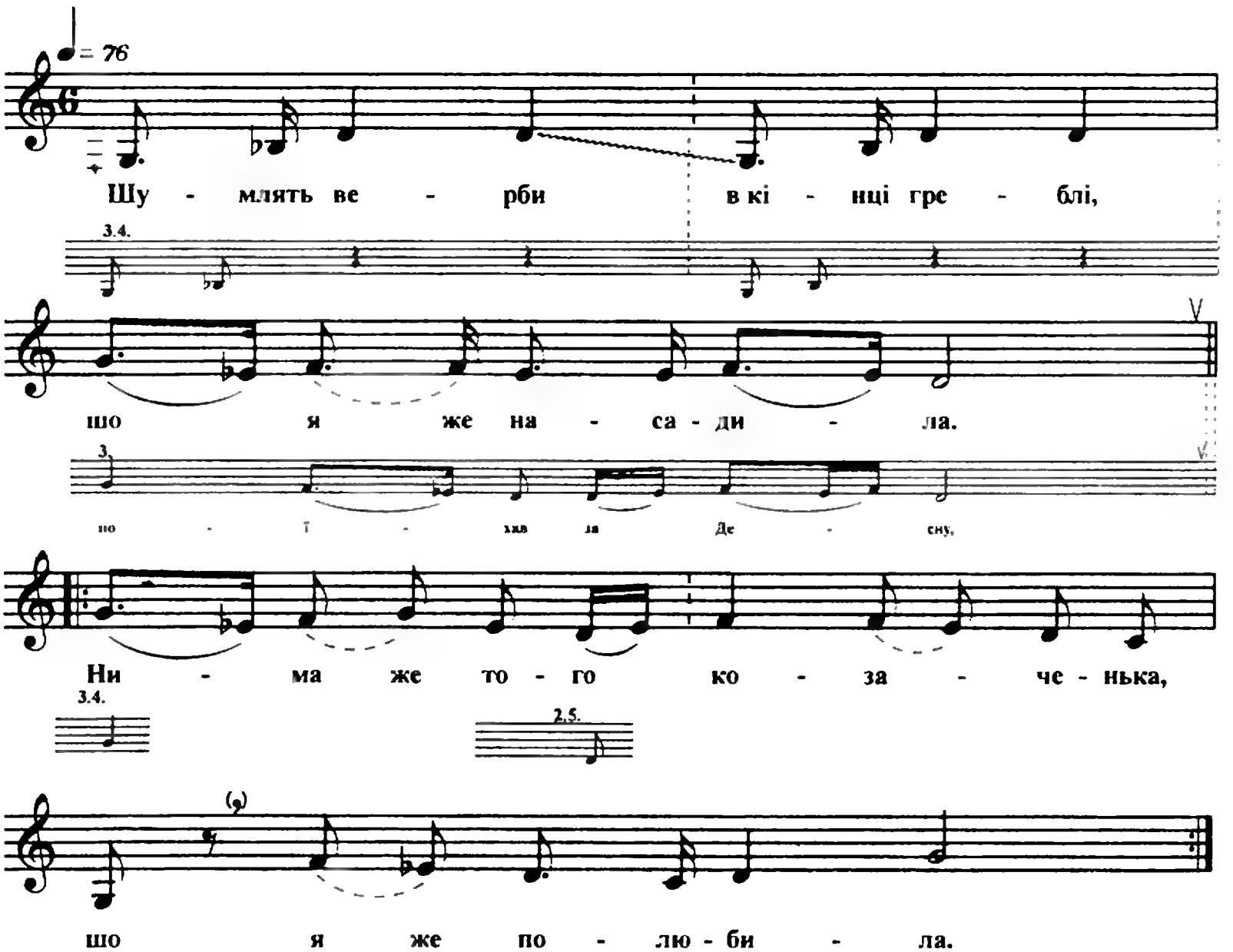
Ст. Конелівська



1. Ой дубе, ти, дубе, кучерявий дубе,
   Чом на тобі, дубе, два голуба гуде? (2)
2. А третя голубка по саду воркоче.
   Любив козак дівку, а сватать не хоче. (2)
3. Піду у садочок та й вирву листочок,
   Буду прикривати милого слідочок. (2)
4. Щоб птички не пєли, пташки не ходили,
   Щоб мойого милого другі не любили. (2)
5. І птички пропєли, птахи походили,
   Мойого милого другі полюбили. (2)
6. Ой, дубе, ти дубе, кучерявий дубе,
   Чом на тобі, дубе, два голуба гуде?(2)

269. Шумлять верби в кінці греблі

Ст. Старокорсунська



1. Шумлять верби в кінці греблі, шо я же насадила.
   Нима же того козаченька, шо я же полюбила. (2)

2. Ни я його полюбила — полюбила ж мати.
   Заставила свою же дочку весь вік горювати. (2)

3. Нима його та й не буде — поїхав за Десну,
   Сказав: «Рости, дівчинонька, на другую весну». (2)

4. Росла, росла дівчинонька — та й на порі стала.
   Ждала, ждала козаченька — та й плакати стала. (2)

5. Ой не плачте ж, карі очі, така ж ваша доля.
   Полюбила козаченька, при місяці стоя. (2)

270. Ой на тім боці, ой на толоці

Ст. Вещестебліївська

♩. = 56
Одна
Ой на тім бо - ці, ой на то - ло - ці,

♩ = ♩. = 56
Усі
Там те - ре - ни про - цвє - та - ли.

Там те - ре - ни про-цвє - та - ли.

1. Ой на тім боці, ой на толоці
   Там терени процвєтали. (2)

2. Ой шо між тими та й терночками
   Там цигани ой стояли. (2)

3. Ой шо між тими та й циганами
Там циганка ой ворожка. (2)

4. Ой шо до тієї та й циганочки
Там втоптана ой дорожка. (2)

5. Ой шо по тєї та й дороженькс
Там дівчина ой ходила. (2)

6. Ой вона ж тою та й циганочку
Ой вірненько та й просила. (2)

7. — Ой ти, циганочка, ти же, махлярочка,
Ой возьми ж мого на волю. (2)

8. Ой причаруй же ти козаченька
Ой навєки та й за мною. (2)

271. Ой учора ізвечора

Ст. Камишевацька

♩= 76
Один
Усі

Ой у-чо - ра із-ве-чо-ра там слу-чи - ла-ся бі-да.

Мо-ло-да - я ді-вчи-нонь - ка ча-ру-ва - ла ко-за-ка.

1. Ой учора ізвечора там случилася біда.
Молодая дівчинонька чарувала козака. (2)

2. Она його чарувала, кликала до хати:
— Зайди, зайди, козаченько, маю що сказати. (2)

3. Як прийшов же він додому — на стіл похилився,
Ще правою рученькою за серце схватився. (2)

4. Прийшли його товарищи, кличуть погуляти.
— Ой повірте, товарищи, не берить до хати. (2)

5. Вийшла його стара мати та й стала казати:
— Оце ж тобі, мій синочок, дівчина багата. (2)

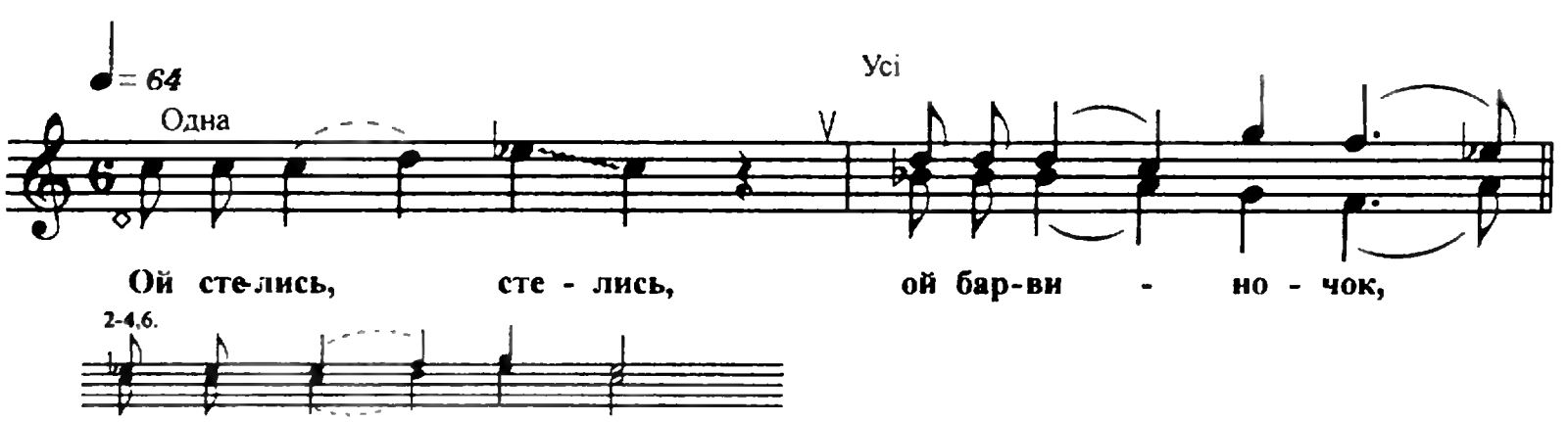
6. — Ой нашо ж мені багатство, хватить з мене кружки.
Дайте мені сажень землі ще й чотири дошки. (2)

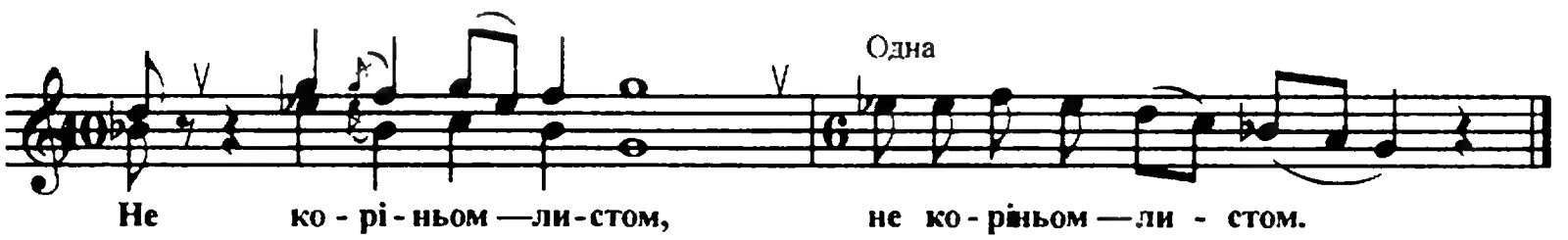
7. Його несуть, коня ведуть, кінь головку клонить.
Багачова дочка ходить, білі ручки ломить. (2)

8. Не ломай, же ти, дівчина, середнього пальця.
Де не пійдеш, та й не найдеш такого красавця. (2)

272. Ой стелись, стелись, ой барвиночок

Ст. Вищестебліївська





1. Ой стелись, стелись, ой барвиночок,
Не коріньом — листом. (2)

2. Ой питав козак ой дівчиноньку
Не голосом — свистом. (2)

3. — Ой чи ти чула, ой дівчинонька,
Як я ж тебе кликав? (2)

4. Ой мимо твоїх ой воріточок
Сірим конем їхав. (2)

5. — Ой хоч я і чула, ой хоч не чула —
Не обзивалася. (2)

6. Ой нічка темна, ой дрібний дощик —
Не сподівалася. (2)

273. Ходе павич ой по городі

Ст. Кисляківська

♩= 68

Одна

Хо - де па - вич ой по го - ро - ді та й пі - ря - чко гу - бе.

Разом

Не вірь, ді - вка, ой ко - за - ко - ві,

1

шо він те - бе лю(бить). бить.

2

шо він те - бе лю(бить).

1. Ходе павич ой по городі та й пірячко губе.
   Не вірь, дівка, ой козакові, шо він тебе любить.
   Не вірь, дівка, ой козакові, шо він тебе лю(бить).

2. Ой він любить, ой він любить, близенько сідає.
   Він з твоєї ой головоньки же ума виверяє.
   Він з твоєї ой головоньки же ума виверя(є).

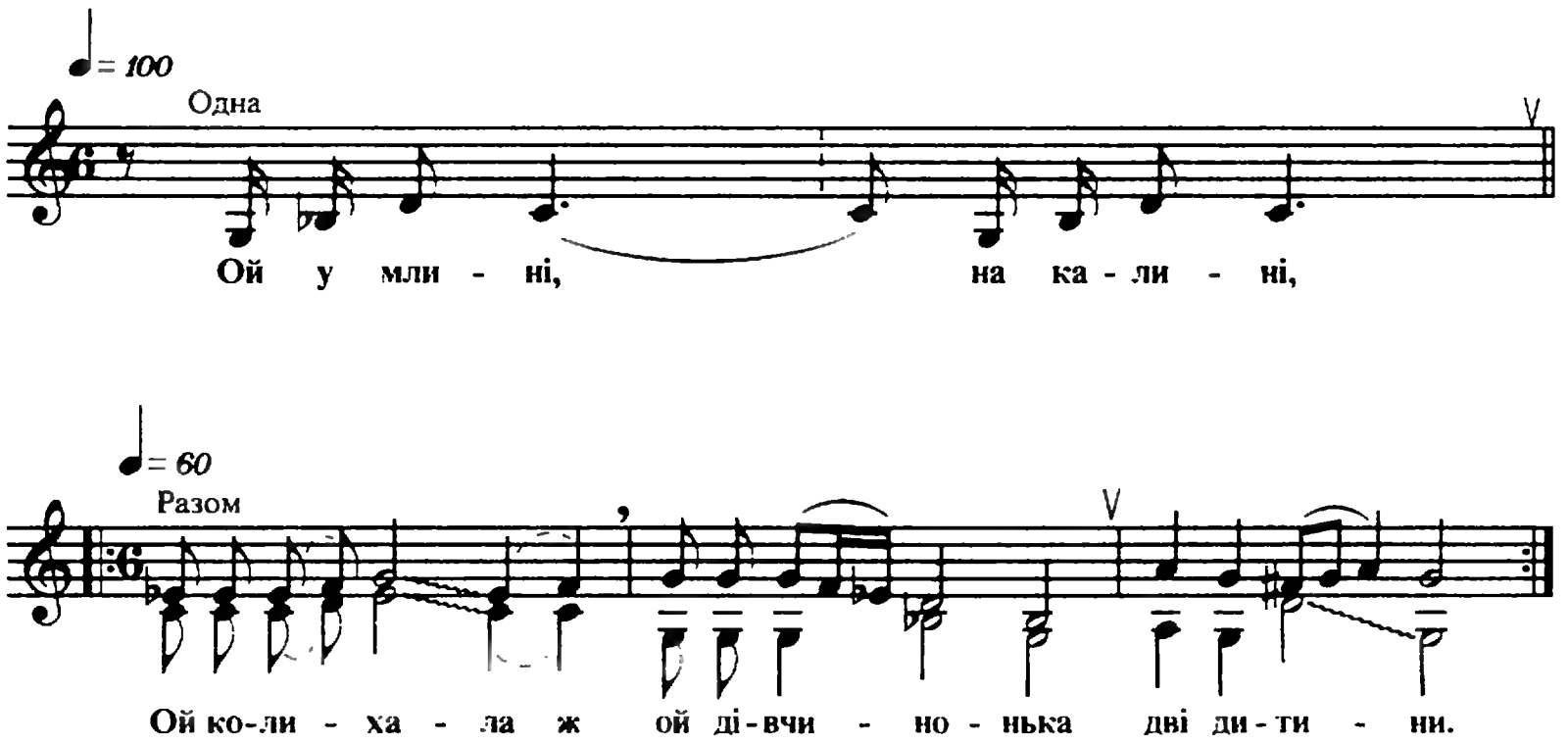
3. Ой виверяє, ой виверяє, близенько сідає.
   — Зачим тобі, ой дівчинонько, й довгий волос здався?
   Зачим тобі, ой дівчинонько, й довгий волос здав(ся)?

4. Волос довгий, волос довгий, а ум коротенький.
   Насміявся ой козаченько над дівкой молоденькой.
   Насміявся ой козаченько над дівкой молодень(кой).

5. — Смійся, смійся, ой ти, козаче, буде тобі горе.
Будеш лежать ой у постелі же, а смерті не буде.
Будеш лежать ой у постелі, а смерті не бу(де).

274. Ой у млині, на калині

Ст. Старолеушківська



1. Ой у млині, на калині,
Ой колихала ж ой дівчинонька дві дитини. (2)

2. Колихала, розмовляла,
Ой біля неї ж ой рута м'ята призов'яла. (2)

3. Призов'яла ще й присохла.
— Ой чи я в тебе же, ой ненько моя, не доросла? (2)

4. — Не доросла, переросла.
Ой не лягай спать ой з козаченьком, бо й не возьме. (2)

5. — Я лягала, лягать буду.
Ой надіюся же да й не боюся — за ним буду. (2)

6. Надіялась, не боялась.
Ой ожинився же да розсукин син — я й осталась. (2)

275. Випрягайте, хлопці, коней

Ст. Медведівська

♩ = 60

Одна

Ви- пря-гай - те, хло - пці, ко - ней та ля-гай - те спо - чи-вать,

Разом

А я пі - ду же в сад зе - ле - ний,

в сад кри - ни - че - ні - ку ко - пать.

А я пі - ду же в сад зе - ле - ний,

в сад кри - ни - че - ні - ку ко - пать.

1. Випрягайте, хлопці, коней та лягайте спочивать,
   А я піду же в сад зелений, в сад криниченіку копать. (2)
2. Копав, копав криниченьку у зеленому саду...
   Чи не вийде же дівчинонька рано-рано же по воду? (2)
3. Вийшла, вийшла дівчинонька рано утром воду брать,
   А за нею же козаченько вивів коней же напувать. (2)

4. Просив, просив відеречка — вона йому не дала,
Дарив, дарив же з рук колечко — вона же його не взяла. (2)

5. — Знаю, знаю, моя дівка, чим я тебе огорчив:
Що я вчора же ізвечора краще тебе же полюбив. (2)

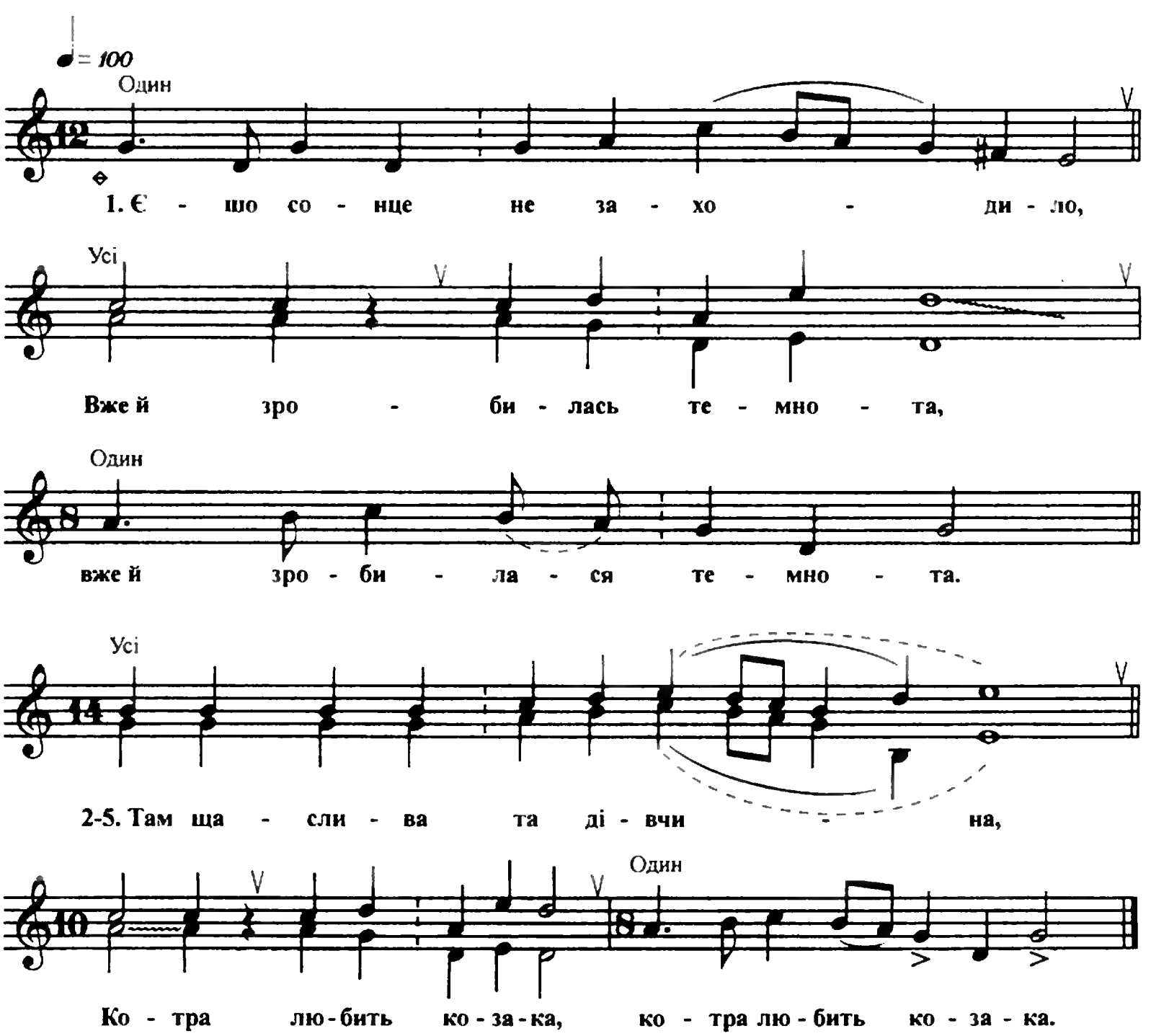
6. Вона ростом невеличка ще й годами молода,
Руса коса же до пояса, в косі стрічка же голуба. (2)

7. За те її хлопці люблять, що дівчина молода.
Слово скаже ще й засмєється, ще й бровами же заморга. (2)

8. Ні косарь у полі косе — косе вострая коса.
Ні любов же дівчину суше — суше милого же краса.(2)

276. Єшо сонце не заходило

Ст. Челбаська



1. Єшо сонце не заходило,
   Вже й зробилась темнота. (2)

2. Там щаслива та дівчина,
   Котра любить козака. (2)

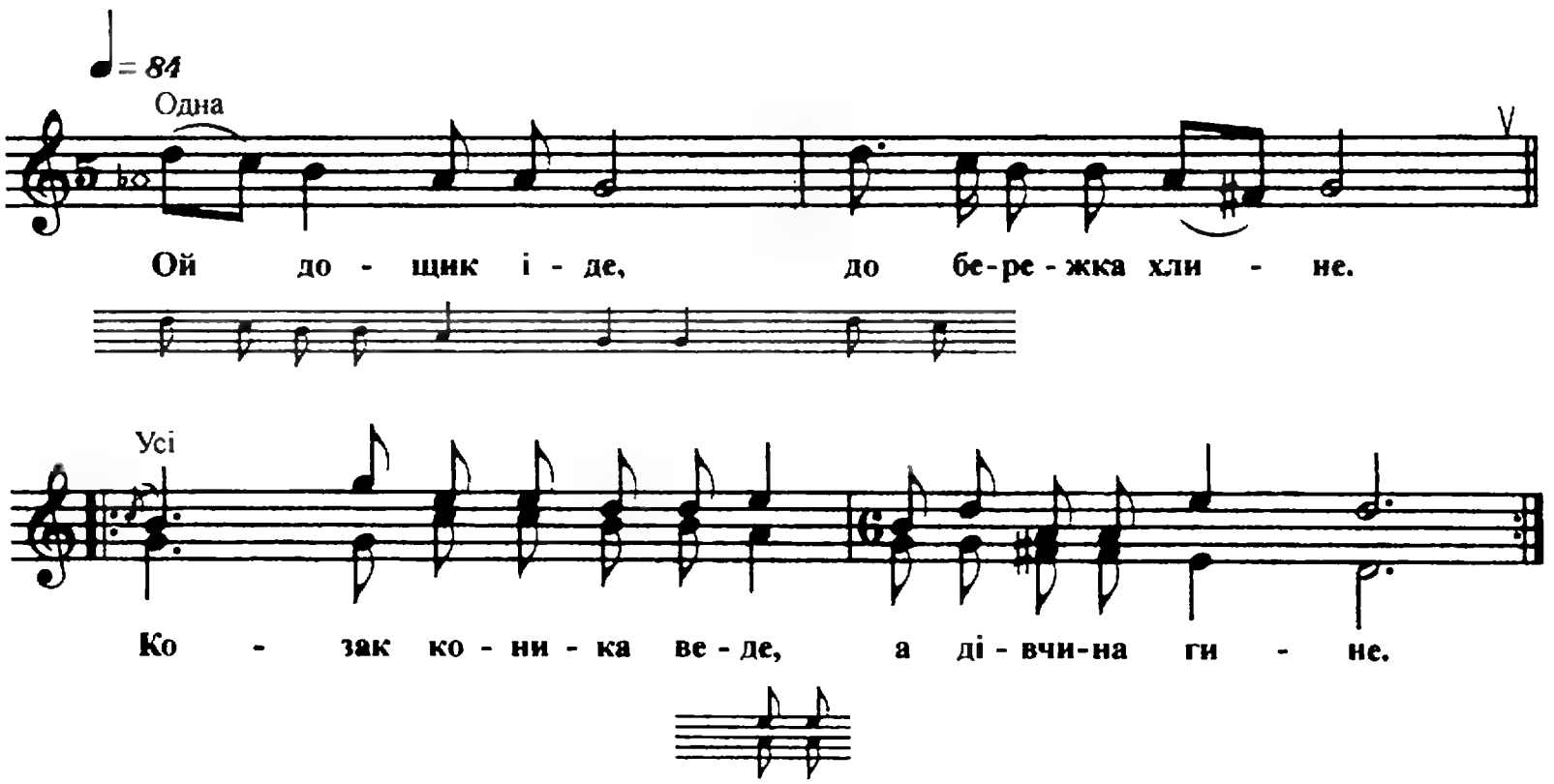
3. Козак їде в чисте поле —
   Остаюся я одна. (2)

4. Остаюся я одна.
   Не дівчина, не вдова. (3)

5. Не дівчина, не вдова.
   Солдаточка молода. (3)

277. Ой дощик іде

Ст. Катеринівка



1. Ой дощик іде, до бережка хлине.
   Козак коника веде, а дівчина гине. (2)

2. — Хоч вірь, хоч не вірь, моя серденятко,
   Я би радий тебе взять, та не велить батько. (2)

3. Ай не велить батько ще й уся родина.
   Ой дівчина ти моя, щочки, як калина. (2)

4. Щочки, як калина, малиною пахнуть.
   Буду тебе цілувать, поки ти не заснеш. (2)

5. Вже й націлувався, вже й намилувався,
Як у саду соловейко та й нащебетався. (2)

6. А у саду соловейко щебече раненько.
Як мій милий коло мене, мене веселенько. (2)

7. Нема в саду солов'я, нема щебетання.
Нема милого мого, немиле й гуляння. (2)

278. Ой упав сніжок

С. Новоукраїнське

♩= 60

Ой у- пав сні-жок да й у - зя - в - ся во-до- ю,

гей, да й у - зя - в - ся во - до - ю.

1. Ой упав сніжок да й узявся водою,
гей, да й узявся водою.

2. Ой гуляв козак да й з дівчиною,
гей, а тепер з удовою.

3. Ой поброжено, ой поброжено
гей, ой кіньми коло саду.

4. Ой то не кіньми й, а журавенька з дєтьми,
гей, а журавенька з дєтьми.

5. Ой упав сніжок да й у міжок
Да й узявся водою, гей, да й узявся водою.

279. Йшли корови із діброви (А)

Ст. Кугоєйська

♩= 48
Одна
Йшли ко- ро - ви із діб - ро - ви, а й о - ве - чки з по - ля.

Разом
За - пла - ка - ла ді - вчи - но - нька,
із ко - за - ком сто - я.

1. Йшли корови із діброви, а овечки з поля.
Заплакала дівчинонька, із козаком стоя. (2)

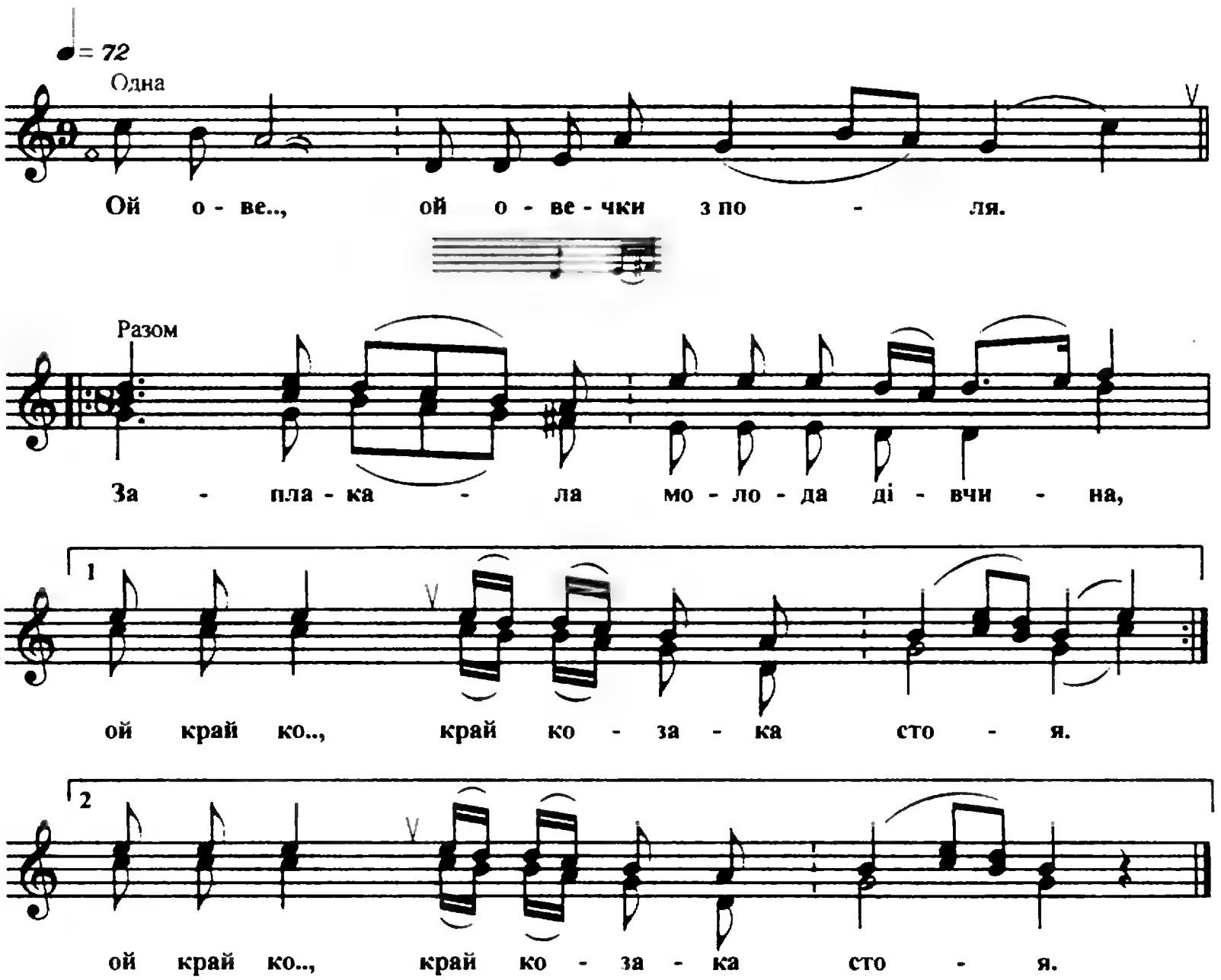
2. — Ти, козаче, сизий орлик, куда уїжаєш?
Та й на кого, та сизий орле, мене спокидаєш? (2)

3. — Спокидаю, дівчинонька, другому такому
Та й не скажеш тієї правди, що мені самому. (2)

4. — А як йому не сказати, як буде питати?
Він цілує, обнімає, правдоньку питає. (2)

280. Ой овечки з поля (Б)

Ст. Новосергіївська



1. Ой ове.., ой овечки з поля.
   Заплакала молода дівчина,
   ой край ко.., край козака стоя. (2)

2. Ой край ко.., край козака стоя.
   — Де ж ти їдеш, де ж ти уєжаєш,
   ой сизо.., сизокрилий орле?
   А хто ж мене, мене, молодую,
   ой цей ве.., ой цей вечір пригорне?

3. Ой цей ве.., ой цей вечір пригорне?
   — Пригортайся, молода дівчина,
   ой к друго.., к другому такому.
   Та й не кажи йому теї правди,
   ой що ме.., що мені самому.

4. Ой що ме.., що мені самому.
— Ой як йому правди не казати,
ой як бу.., як буде питати?
Він пригорне та й ще й поцелує.
ой треба, треба і сказати.

281. А в полі могила з вітром говорила

Ст. Дінська

♩= 80
Одна
Разом

А в по-лі мо - ги - ла з ві-тром го - во - ри - ла:

— По-вій, ві - тре буй - не - се - нький,

щоб я й не чо - рні - ла.

По - вій, ві - тре буй - не - се - нький,

щоб я й не чо - рні - ла.

1. А в полі могила з вітром говорила:
— Повій, вітре буйнесенький, щоб я й не чорніла. (2)

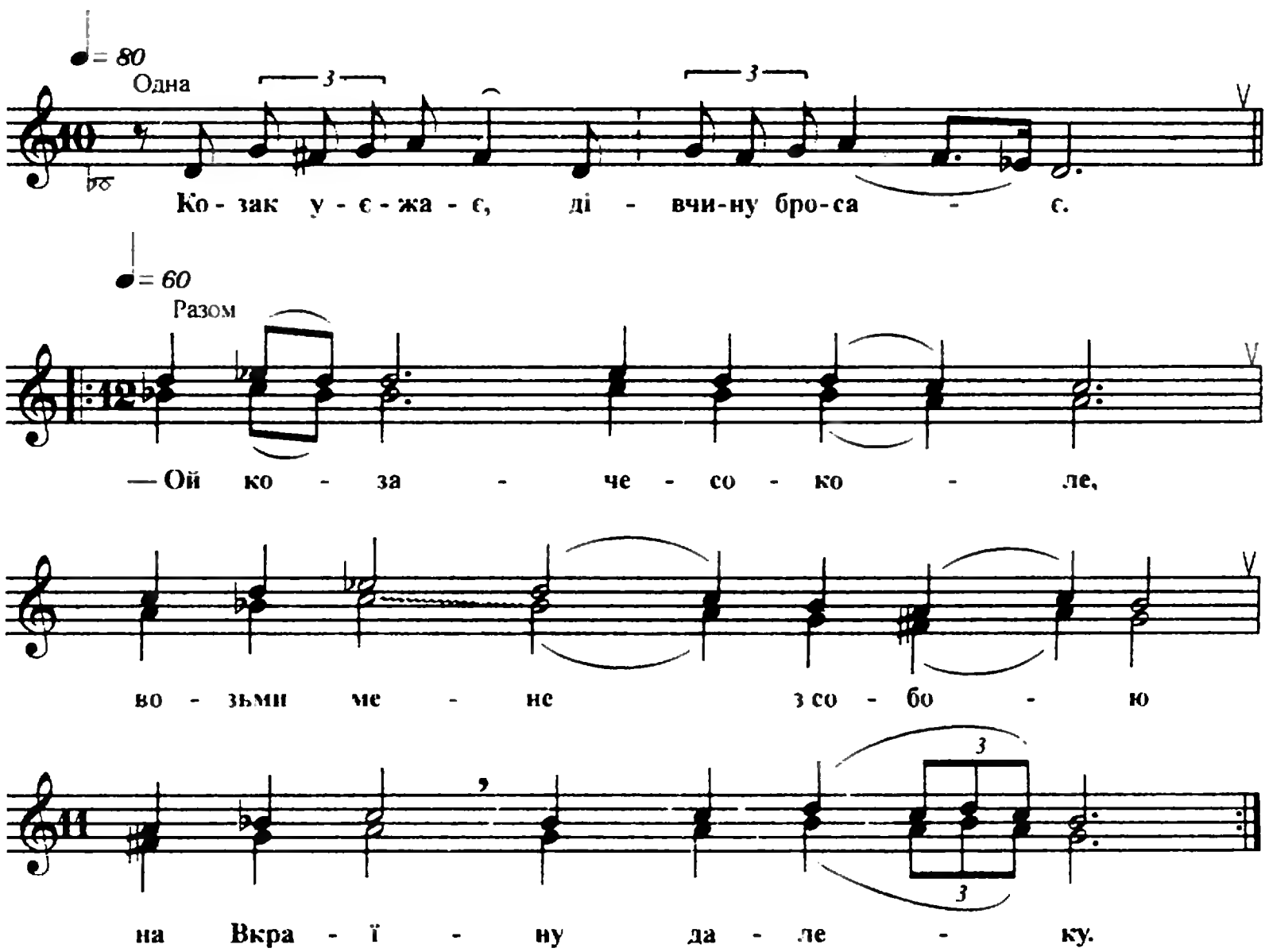
2. Щоб я не чорніла, щоб я не марніла,
Щоб по мєнє трава росла, росла же й зеленіла. (2)

3. А у степу річка, через річку кладка.
Не покидай, козаченько, рідненького батька. (2)

4. А якщо покинеш самого — загинеш,
Річенькою бистренькою за Дунай запливеш. (2)

282. Козак уєжає

Х. Жовті Копани



1. Козак уєжає, дівчину бросає.
   — Ой козаче-соколе, возьми мене з собою на Вкраїну далеку. (2)

2. — Дівчина-голубка, де будемо жити?
   — У степу під вербою, якби, серце, з тобою на Вкраїні далекій. (2)

3. — Дівчина-голубка, що будемо слати?
   — Камиши з лободою, якби, серце, з тобою на Вкраїні далекій. (2)

4. — Дівчина-голубка, чим будем вкриваться?
   — Хоч козацькой полонню, якби, серце, з тобою на Вкраїні далекій. (2)

5. — Дівчина-голубка, що будем робити?
   — Будем шить, вишивати, золоте жито жати на Вкраїні далекій. (2)

6. — Дівчина-голубка, що будемо їсти?
   — Сухарі із водою, якби, серце, з тобою на Вкраїні далекій. (2)

283. Ой гай, мати

Ст. Дінська

♩ = 80

Одна

Разом

Ой гай, ма - ти, ой гай, ма - ти,

3.

4-5.

ой гай зе - ле - не - ький.

Десь по - ї - хав ой на Вкра - ї - ну

2-5.

3-5.

ко - зак мо - ло - де - ький.

1. Ой гай, мати, ой гай, мати,
ой гай зелененький.
Десь поїхав ой на Вкраїну
козак молоденький.

2. Од'їжавши, розпростився,
низько поклонився:
— Ви прощайте, ой станичани,
може, з ким бранився.

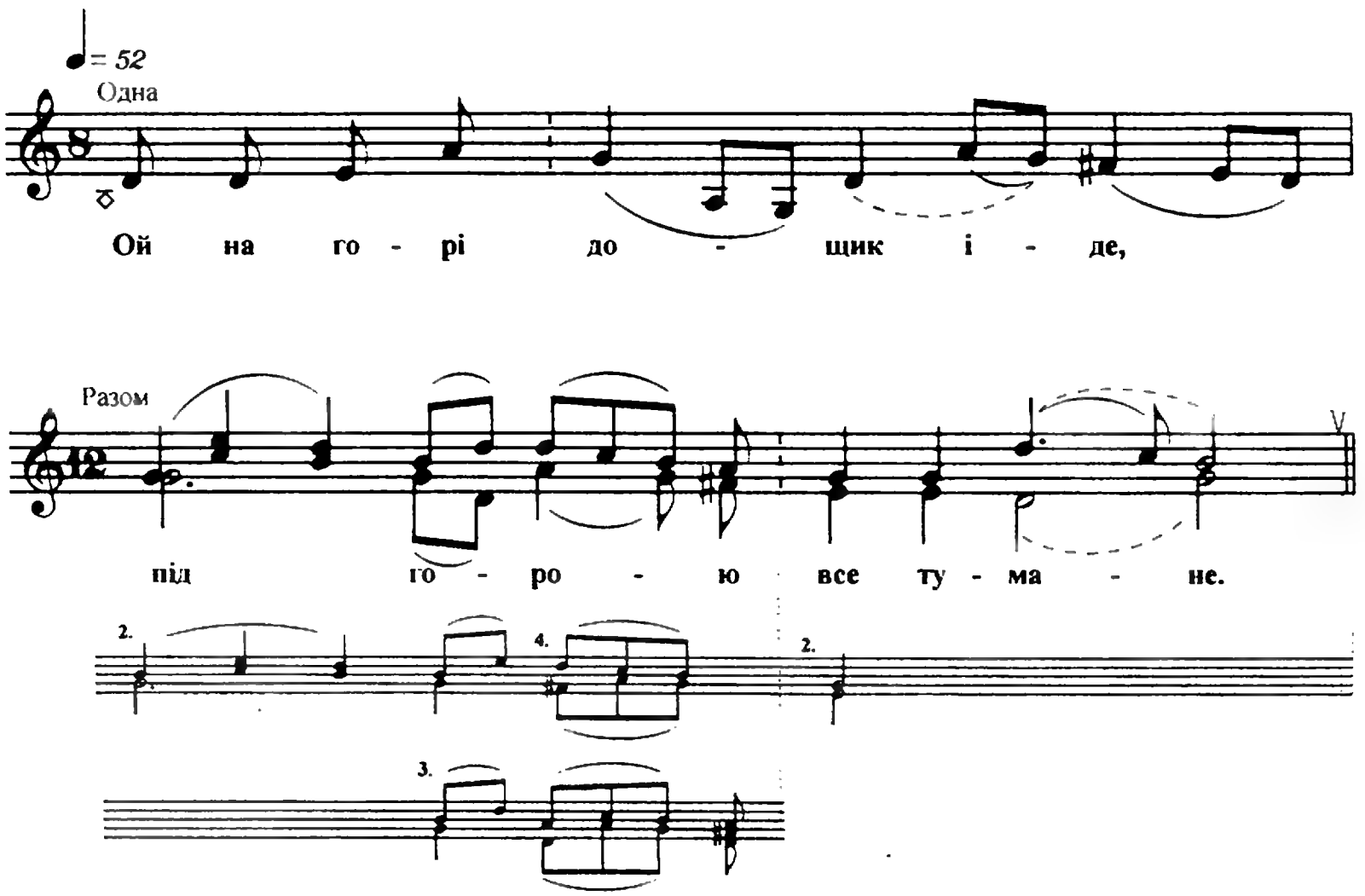
3. Хоть бранився, не бранився —
лиш би розпростився.
Вийшов, вийшов на биту дорогу,
слізоньками вмився.

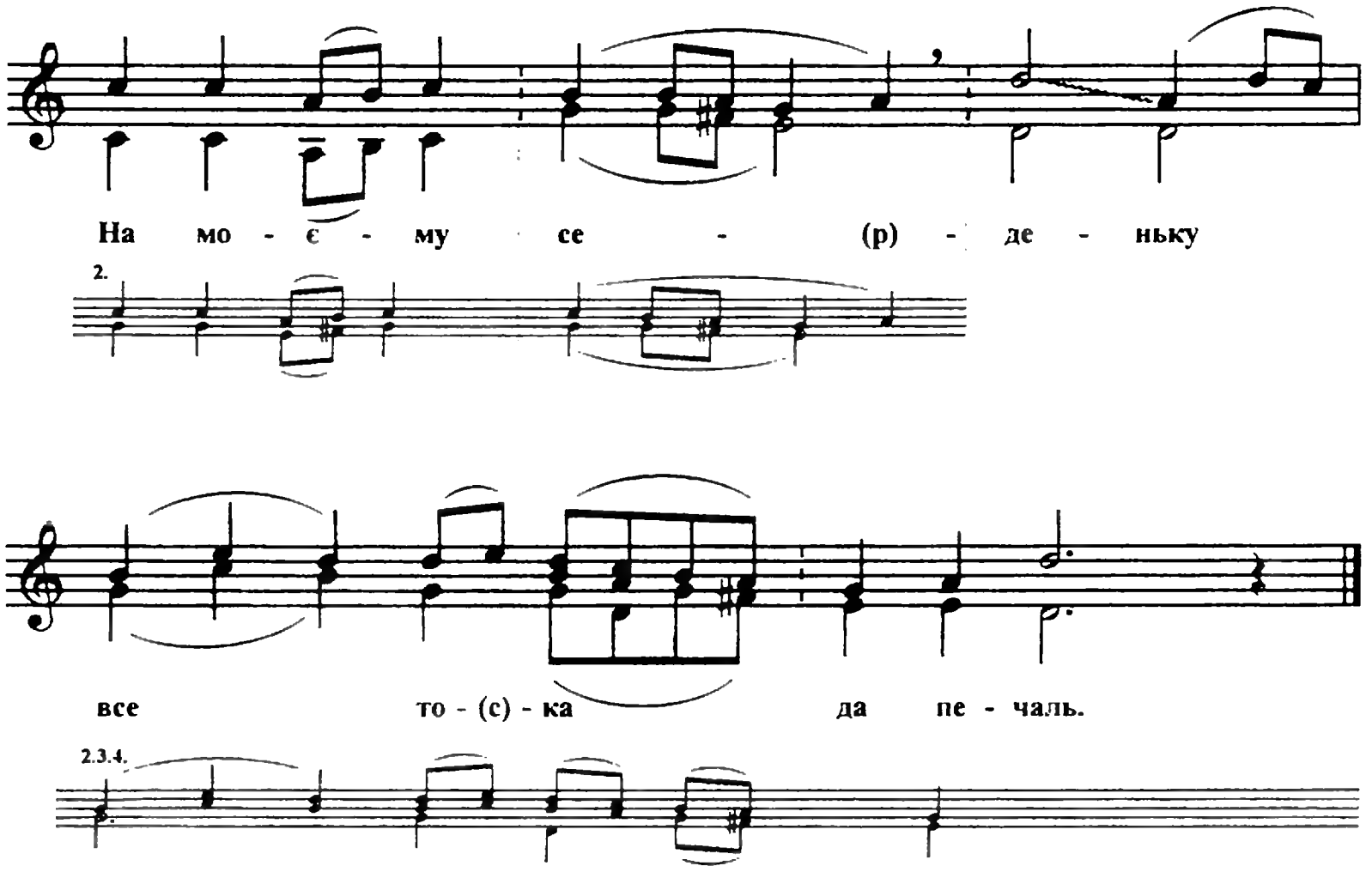
4. — Поливайте та биту дорогу,
щоб та й не пилилась.
Розважайте молоду дівчину,
щоб та й не журилась.

5. Поливали та й биту дорогу —
вона все пилилась.
Розважали молоду дівчину —
вона все журилась.

284. Ой на горі дощик іде

Ст. Новосергіївська





1. Ой на горі дощик іде,
   під горою все тумане.
   На моєму серденьку
   все тоска да печаль.

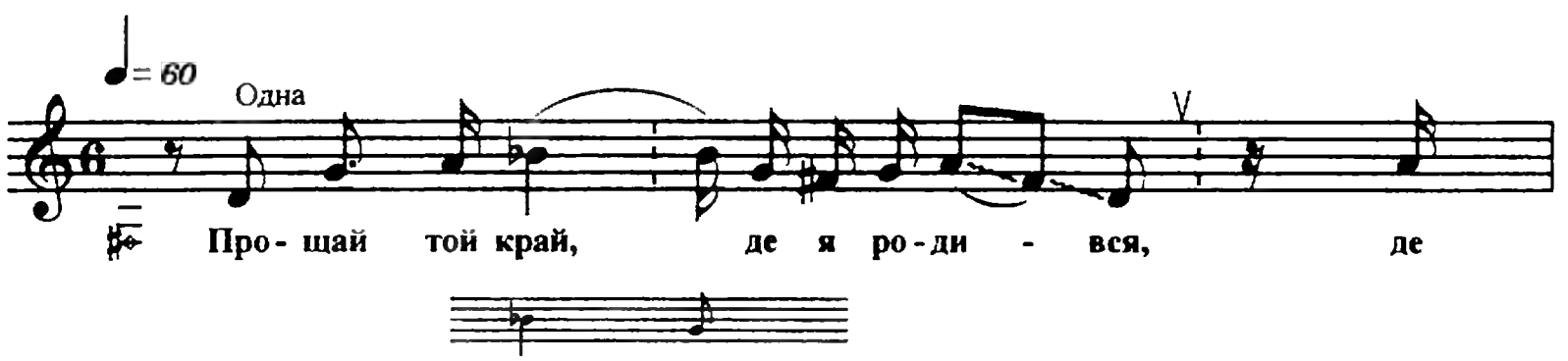
2. На моєму серденьку
   все тоска да печаль.
   Не яка печалюшка:
   милий у похід іде,

3. Не яка печалюшка:
   милий у похід іде,
   А я свого милого
   провожаю далеко.

4. Їжай, їжай, миленький,
   їжай, їжай, в добрий час,
   А я, молоденька,
   ворочуся та й назад.

285. Прощай той край, де я родився

Ст. Батуринська



Разом

пе - рву жизнь я і - спи - тав,

Де ко - за - ком на свєт я - ви - вся,

рі - дній Ку - ба - ні при - ся - гав.

Де ко - за - ком на свєт я - ви - вся,

рі дній - Ку - ба - ні при - ся - гав.

1. Прощай той край, де я родився,
   де перву жизнь я іспитав,
   Де козаком на свєт явився,
   рідній Кубані присягав. (2)

2. Спустилось сонце за горами,
   погасла ясная зоря,
   І ніч тихесенько спустилась
   на різні землі і моря. (2)

3. Спустилась нічка серед степу
   і сон у торбі принесла.

Заснуло все чисто на свєтє,
тільки росла одна трава. (2)

4. Ой де ж ви, хлопці-запорожці,
Кубані вєрниє сини?
В турецьких горах пасли коней
і там балакали вони. (2)

5. — Чого задумався, козаче,
вставай, Семене, не лінись.
Сідай на камінь коло мене
і як женився розкажи. (2)

6. А, може, ти ще не жонатий?
Тоді розказуй про дівчат,
Як перед ними ти божився.
Чого лежать, чого мовчать? (2)

7. — Ну раз сидів я у коморі,
де людям отдиху нема.
Неначе, дівчина Оксана
мене руками обняла. (2)

8. А раз сидів я у хатині,
учився морщить постоли.
Неначе, рідна мати каже:
— Візьми ряднину постели. (2)

9. Ой ти, Семене, ти Семене,
ой ти нещасний сирота,
Ой де ж ти дінеся від мене
і хто сорочку полата? (2)

10. І так я виріс сиротою,
і батька й матери нема.
Оставив дівчину Оксану,
поклявся бити я врага. (2)

286. Послєдній ноньошній деньочок

Ст. Старомишастівська

♩= 60
Одна
Усі
По- слє - дній но - ньо - шній де - ньо - чок

гу - ля - ю з ва - ми я, дру - з'я.

А за - втра ра - но, за світ о - чі,

за - пла - че вся мо - я сі - м'я.

А за - втра ра - но, за світ о - чі,

за - пла - че вся мо - я сі - м'я.

1. Послєдній ноньошній деньочок
гуляю з вами я, друз'я.
А завтра рано, за світ очі,
заплаче вся моя сім'я. (2)

2. А й ще заплаче дорогая,
з которой три года гуляв.
Гуляв я з вечора до ночі,
гуляв я до білого дня. (2)

287. Ой у полі ячмінь

Ст. Старотитарівська

♩= 80
Одна

Ой у по - лі я - чмінь, під го - ро - ю жи - то.

♩ = 64
Усі

Прий - шла зві - стка й од ми - ло - го,
що й ми - лой у - би - тий.
Прий - шла зві - стка й од ми - ло - го,
що й ми - лой у - би - тий.

1. Ой у полі ячмінь, під горою жито.
   Прийшла звістка й од милого, що й милой убитий. (2)

2. Ой убитий, вбитий, затягнутий в жито.
   Червоною китайочкой личенько прикрито. (2)

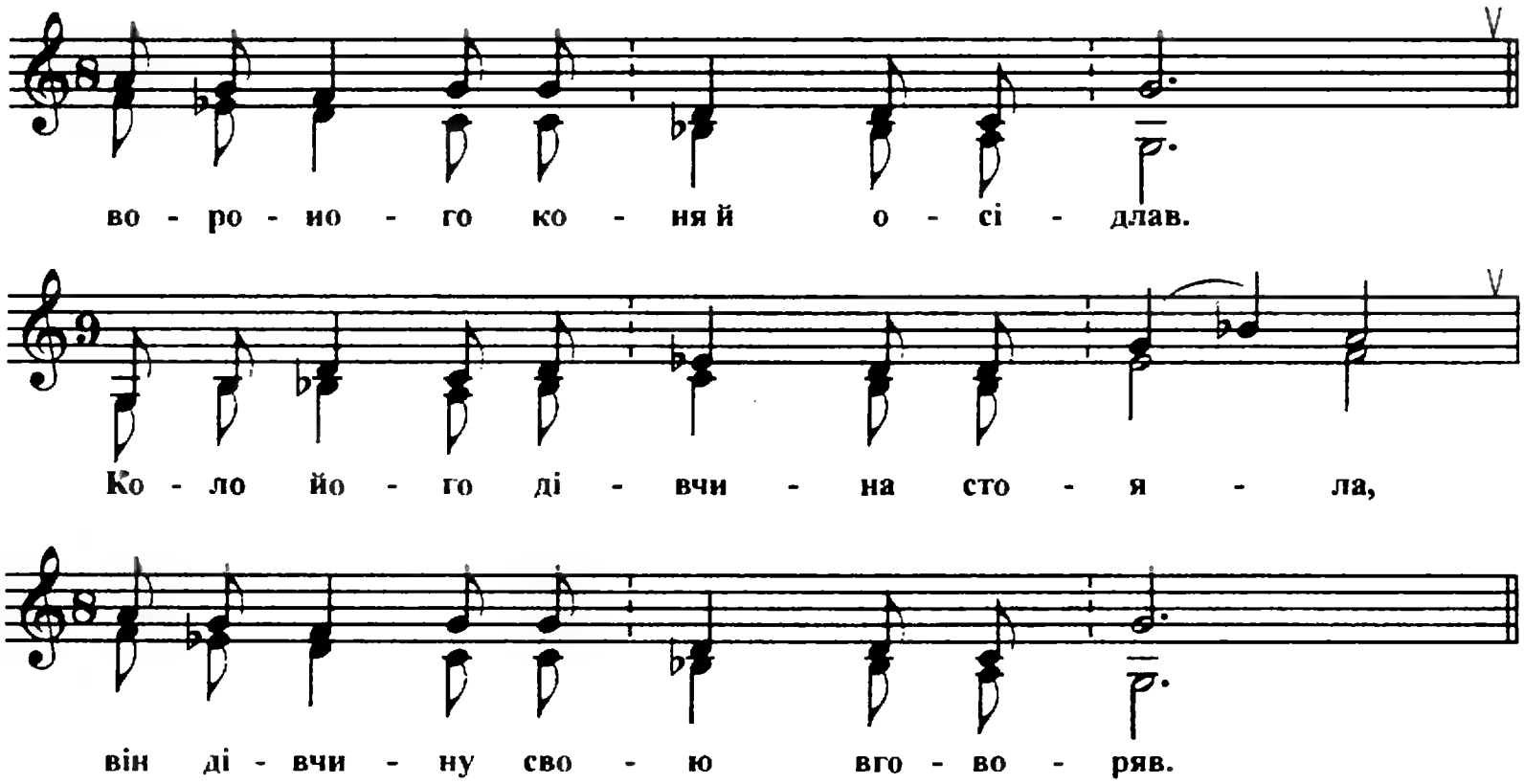
3. Прилетіла пава, на личенько впала,
   Та й открила китайочку, ще й защебетала. (2)

288. Раз козак у поход собирався

Ст. Старовеличківська

♩ = 68
Одна
Усі

Раз ко - зак у по - ход со - би - ра - вся,



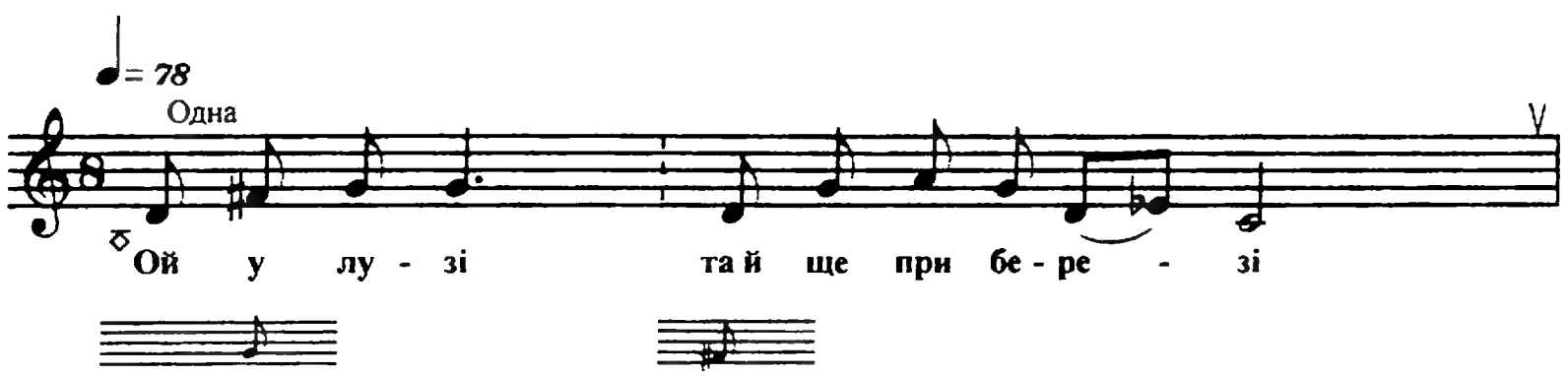
1. Раз козак у поход собирався,
   вороного коня й осідлав.
   Коло нього дівчина стояла,
   він дівчину свою вговоряв.

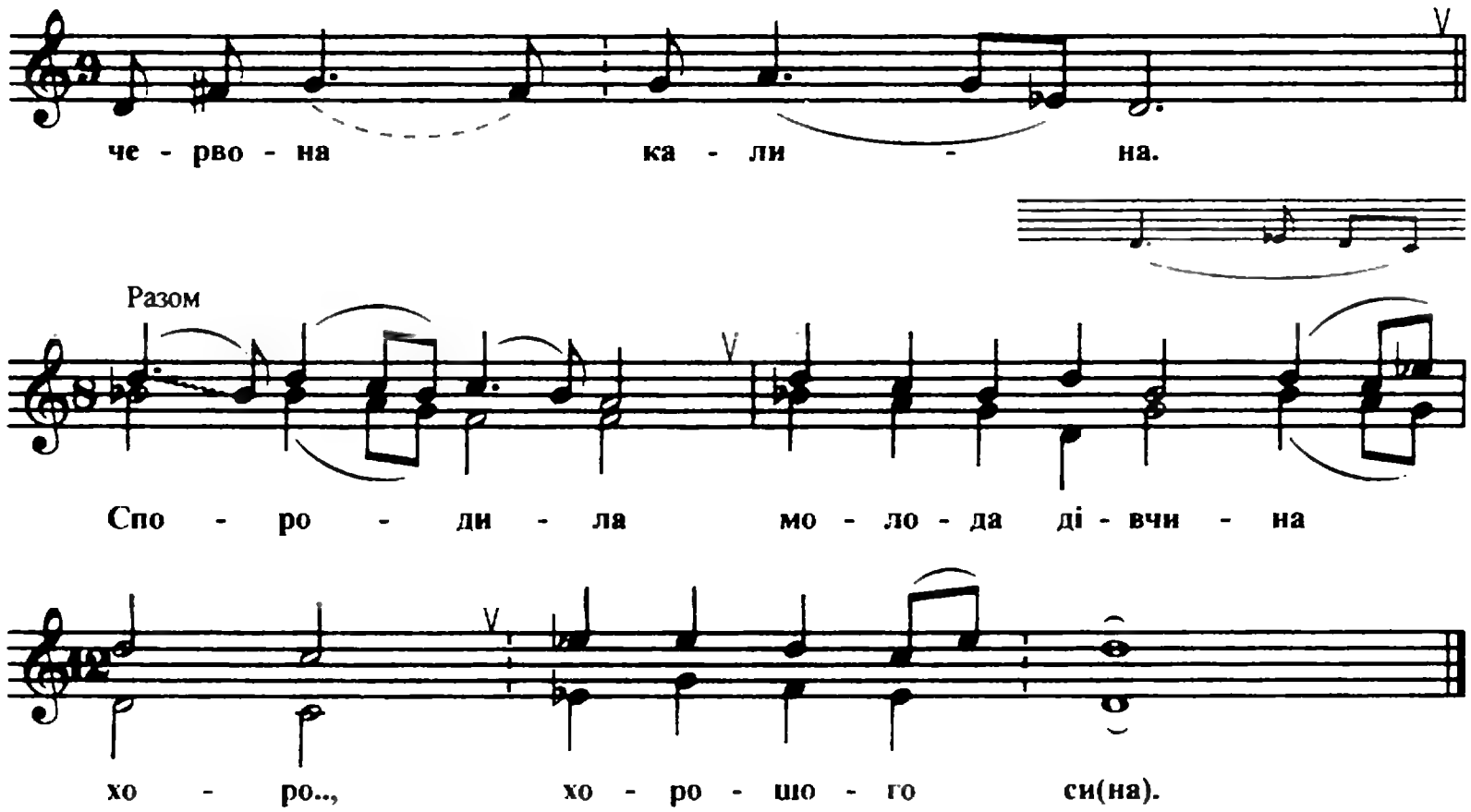
2. — Не журися, дівчина, за мною,
   я з кровавого боя вернусь.
   Як не візьме лихая година,
   я й навіки з тобой заручусь.

3. Де взялася лихая година —
   лиха звістка із бою прийшла:
   Чорнобровий у полі загинув,
   осталася дівчина сама.

289. Ой у лузі та й ще при березі

Ст. Старотитарівська





1. Ой у лузі та й ще при березі
червона калина.
Спородила молода дівчина
хоро.., хорошого си(на).

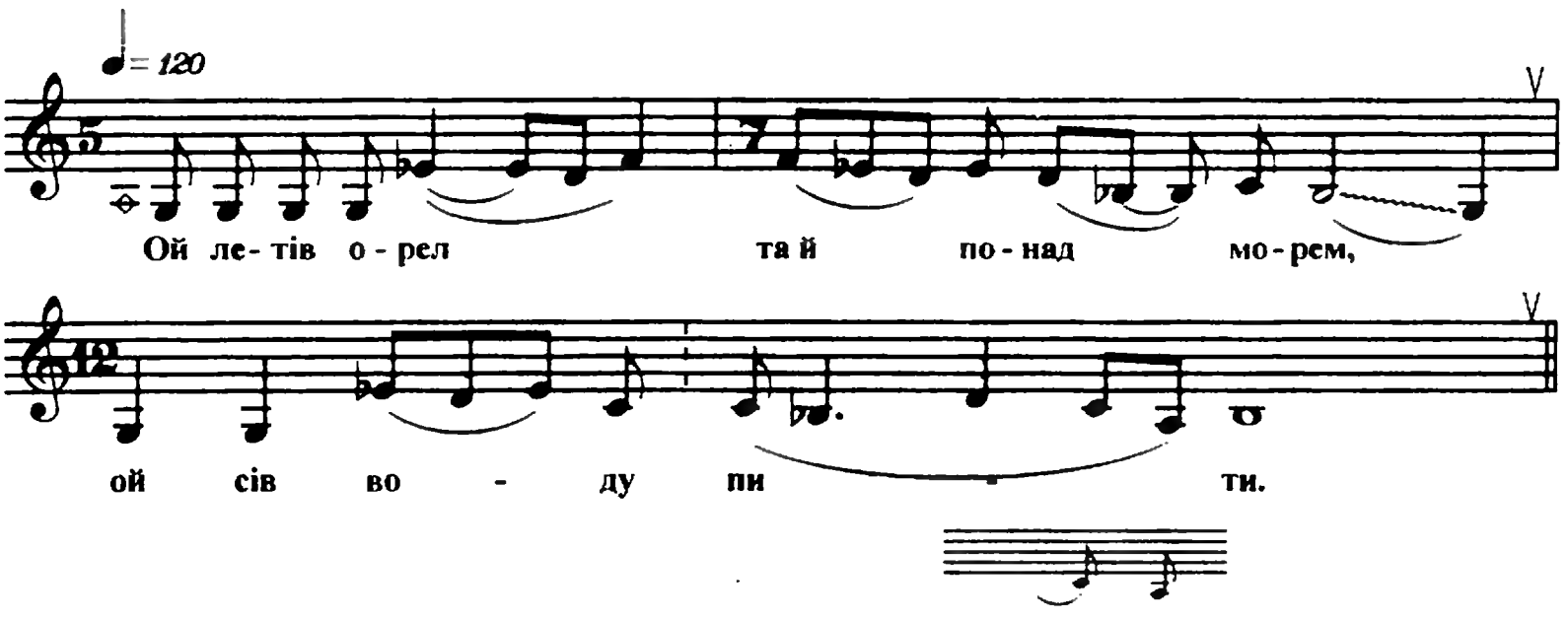
2. Вона ж його ой спородила
ой в вишневій діброві.
Та й не дала тому й козакові
ни ща.., ни щастя, ни до(лі).

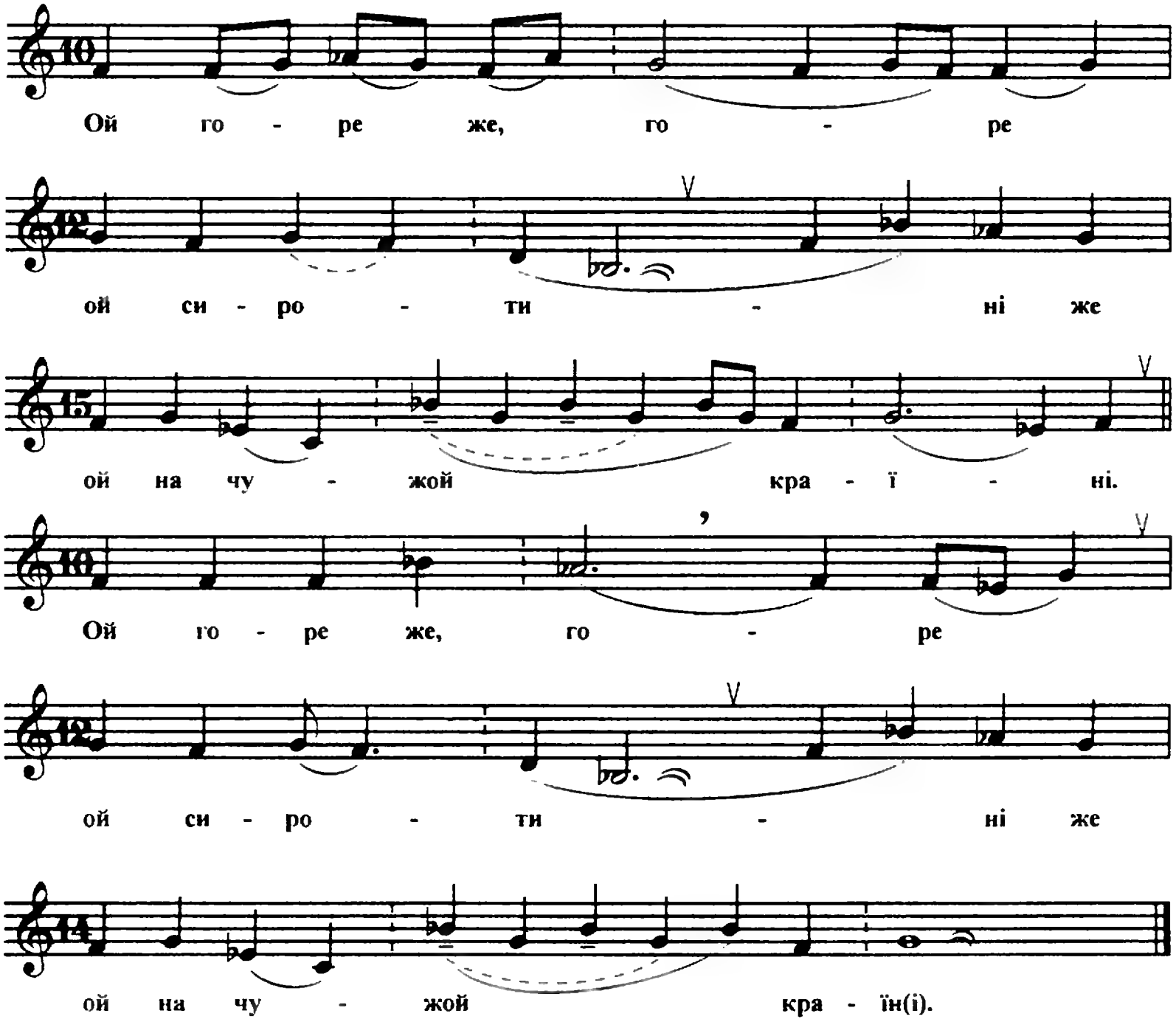
3. Тільки дала тому козакові
личко й чорні брови.
Тільки дала тому козакові
личко, личко й чорні бро(ви).

4. Було б тобі, моя рідна мати,
отих брів не давати.
Було б тобі, моя рідна мати,
щастя, щастя, долю й да(ти).

290. Ой летів орел та й понад морем

Ст. Медведівська





1. Ой летів орел та й понад морем,
ой сів воду пити.
Ой горе же, горе ой сиротині же
ой на чужой країн(і). (2)

2. Ой вийшов козак на долиноньку,
думає, гадає.
Ой як погляне же на свою ж країну же,
ой тяжело же вздиха(є). (2)

3. — Ой єсть у мене ж ой родна мати
ой далеко й од мене.
Ой перечув я же через лихі люди ж,
ой цурається мен(е). (2)

4. Ой не цурайся ж, ой родна ж мати,
ой не цурайся мене.
Ой хоть сизою же ой зозулею же
ой прилітай до мен(е). (2)

291. Ой там, за Дунаєм

Ст. Староджереліївська

♩= 80

Одна

Разом

Ой там, ой там, ой там, за Ду - на - єм,

ой за ти - хим Ду - на - єм

2-5.

Мо - ло.., мо - ло - дець гу - ля - є,

мо - ло.., мо - ло - дець гу - ля - є.

1. Ой там, ой там, ой там, за Дунаєм, ой за тихим Дунаєм
   Моло.., молодець гуляє. (2)

2. Молод, молод, ой молодець гуляє, ой молодець гуляє.
   Он кри.., он кричит, гукає. (2)

3. — Подай, подай, ой подай перелазу, ой подай перевозу.
Я й пе.., я й перевезуся. (2)

4. На свою, ой на свою Країну, ой на свою Країну.
Хоч раз, хоч раз подивлюся. (2)

5. Не так, не так, ой не так на Вкраїну, ой не так на Вкраїну,
Як на, як на ту дівчину. (2)

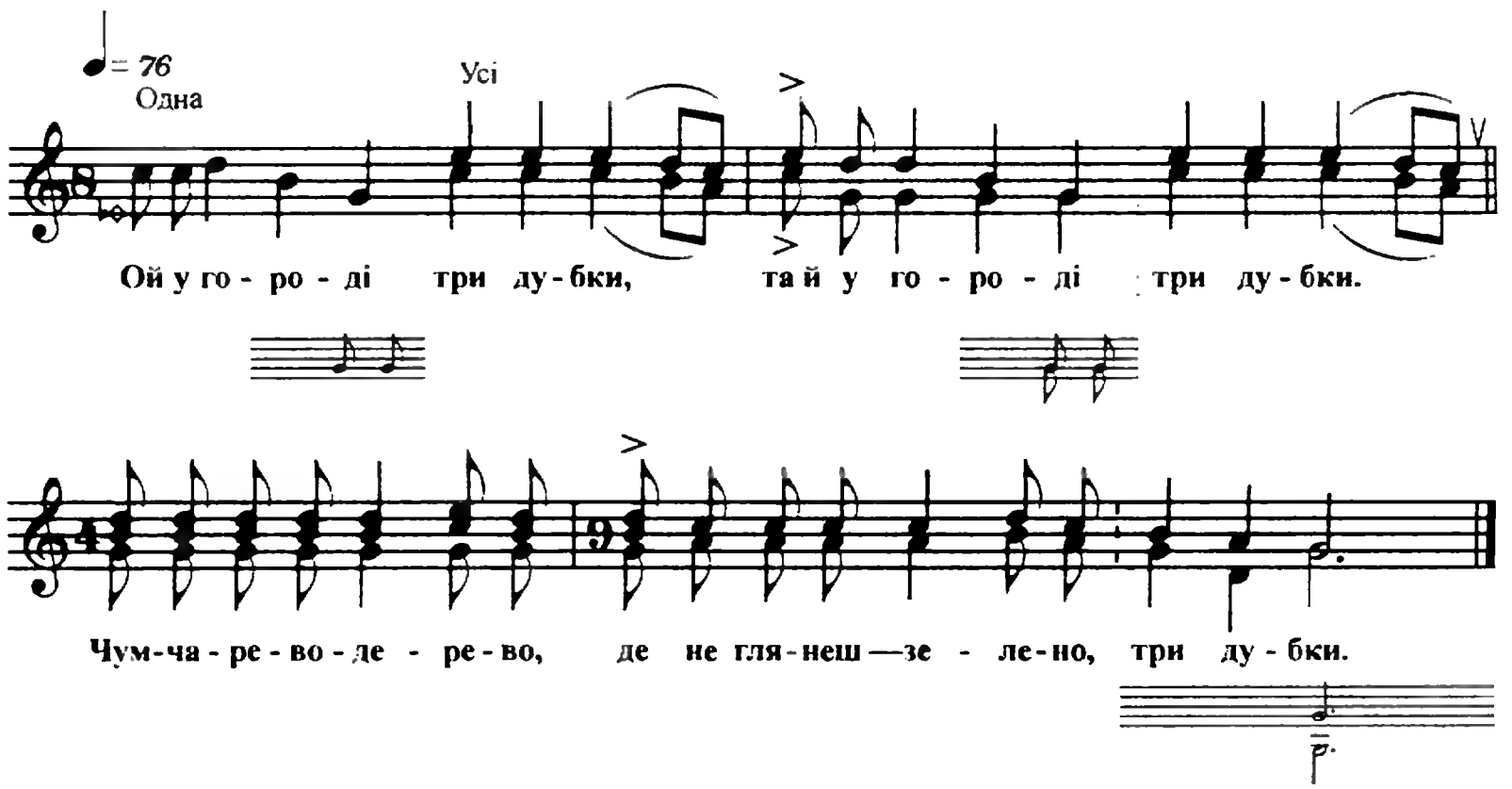
6. А дівчина ой по світлонці ходе, ой по світлонці ходе,
Білі, білі ручки ломе. (2)

7. Білі, білі, ой білі ручки ломе, ой білі ручки ломе,
До се.., до серденька клоне. (2)

ПІСНІ ПРО КОХАННЯ

292. Ой у городі три дубки

С. Катеринівка



1. Ой у городі три дубки,
та й у городі три дубки.
Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, три дубки.

2. Та там гуляли парубки,
та там гуляли парубки.

Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, парубки.

3. Та забилися за дівки,
та забилися за дівки,
Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, за дівки.

4. Та один каже: «Я люблю»,
а другий каже: «Одіб'ю».
Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, одіб'ю.

5. Та узяв дівчину за платок,
та повів дівчину у садок.
Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, у садок.

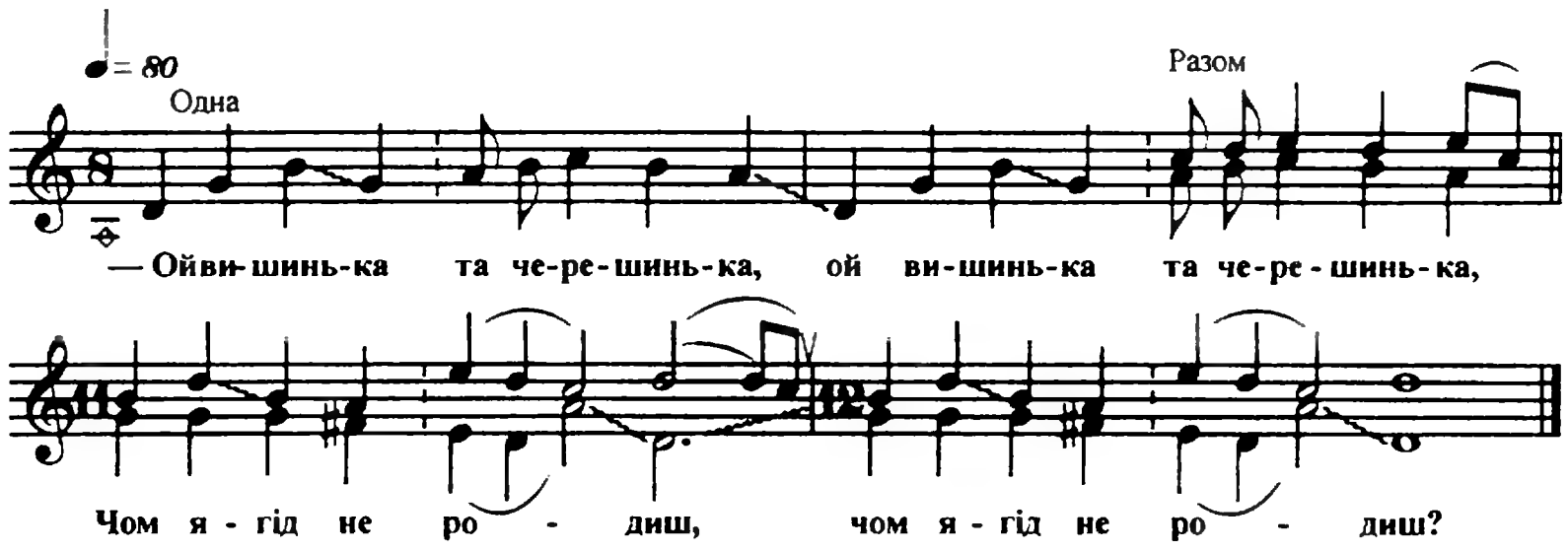
6. Та нарвав дівчині ягідок,
та нарвав дівчині ягідок.
Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, ягідок.

7. «Та поїш, дівчина, ягідки,
та поїш, дівчина, ягідки».
Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, ягідки.

8. Та поїла дівчина ягідки,
та забула дівчина про дівки.
Чум-чарево-дерево,
де не глянеш — зелено, про дівки.

293. Ой вишинька та черешинька

С. Батарейка



1. — Ой вишинька та черешинька, (2)
Чом ягід не родиш, чом ягід не родиш?

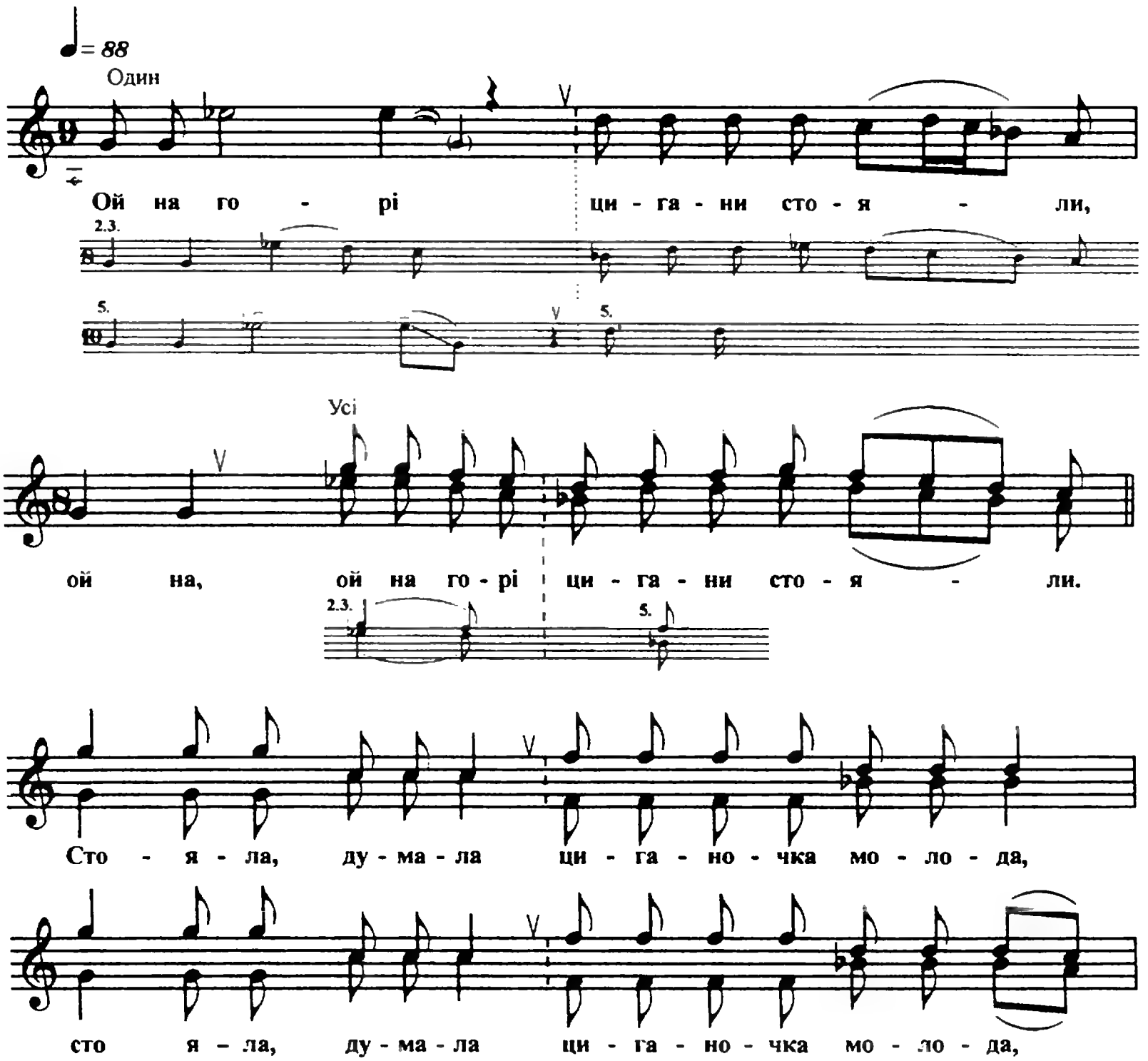
2. — Ой як міні та ягід родить? (2)
За високим тином, за високим тином.

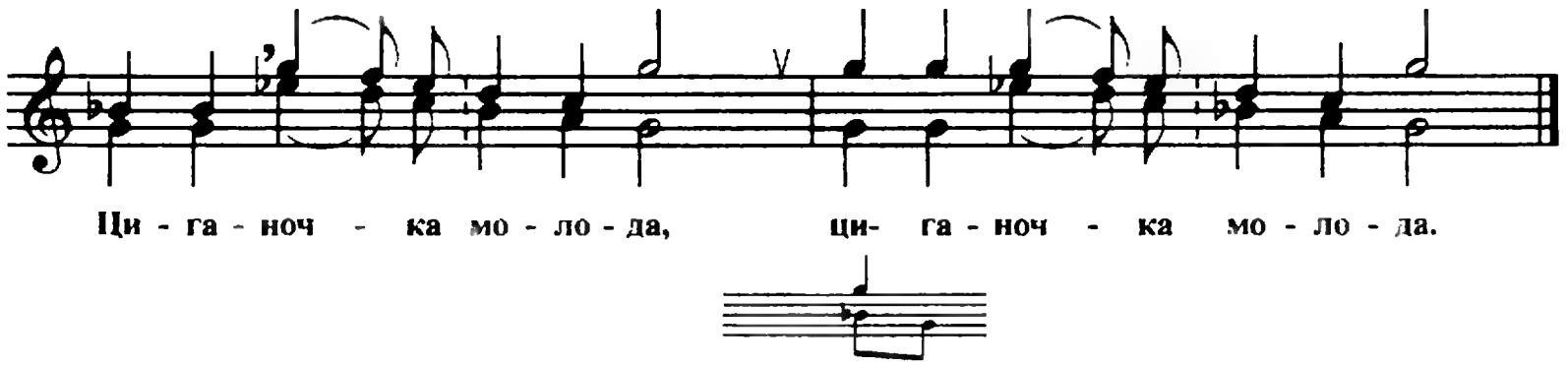
3. — Ой дівчина та молоденька, (2)
Чом гулять не ходиш, чом гулять не ходиш?

4. — Ой як міні та гулять ходить? (2)
За вдовиним сином, за вдовиним сином?

294. Ой на горі цигани стояли

Ст. Калінінська





1. Ой на горі цигани стояли,
   ой на, ой на горі цигани стояли.
   Стояла, думала циганочка молода, (2)
   Циганочка молода, циганочка молода.

2. Один циган не п'є, не гуляє, (2)
   Стояла, думала ...

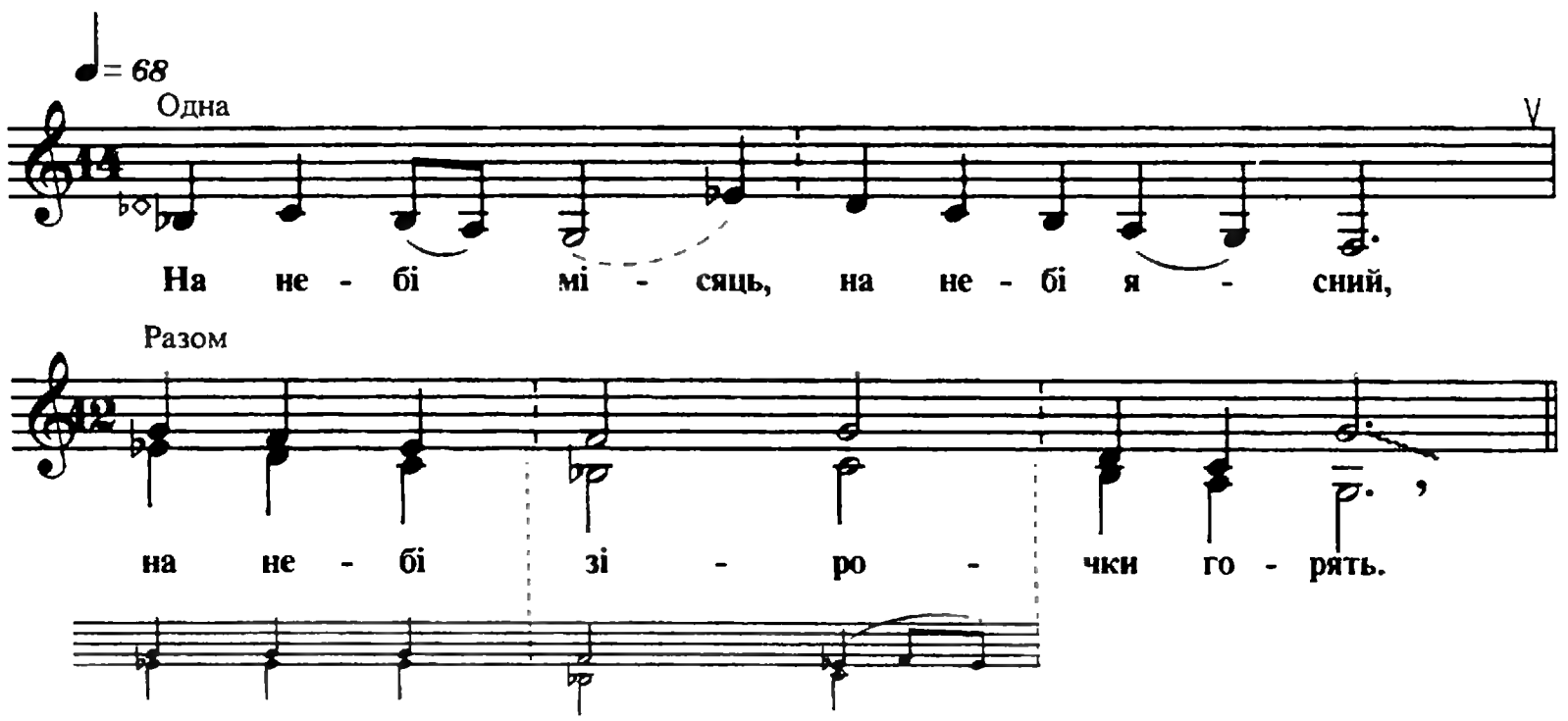
3. Дай, циганка, ключі золотиє, (2)
   Стояла, думала ...

4. Та й відкрию коні вороние,
   та й ві, та й відкрию коні вороние.
   Стояла, думала ...

5. Ой на горі цигани стояли,
   ой на, ой на горі цигани стояли.
   Стояла, думала циганочка молода, (2)
   Циганочка молода, циганочка молода.

295. На небі місяць

Ст. Калінінська



За - бу - ла ма - мо - чки спи - та - ться,

чи пі - де ді - вчи - на гу - лять.

За - бу - ла ма - мо - чки спи - та - ться,

чи пі - де ді - вчи - на гу - лять.

1. На небі місяць, на небі ясний,
на небі зірочки горять.
Забула мамочки спитаться,
чи піде дівчина гулять. (2)

2. Огонь горить, свіча полає,
а я сижу на самоті.
Ой дайте карти, погадаю,
сама себе розвеселю. (2)

3. Ой дайте карти, погадаю,
сама себе розвеселю.
Бубновий туз, дама-злодійка,
король трифовий — милий мой. (2)

296. Летіла сорока побіля потока

Ст. Батуринська

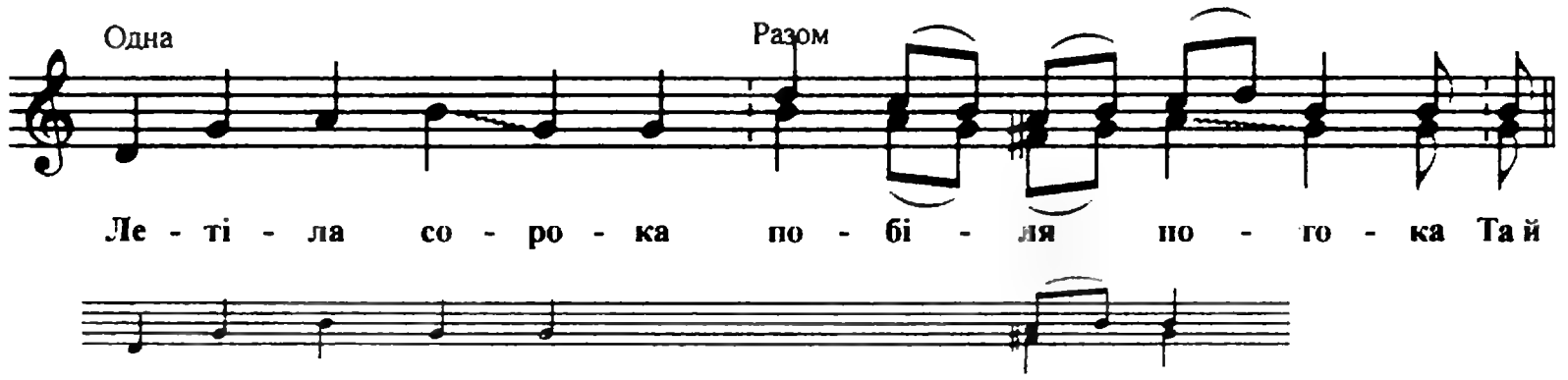
♩= 60

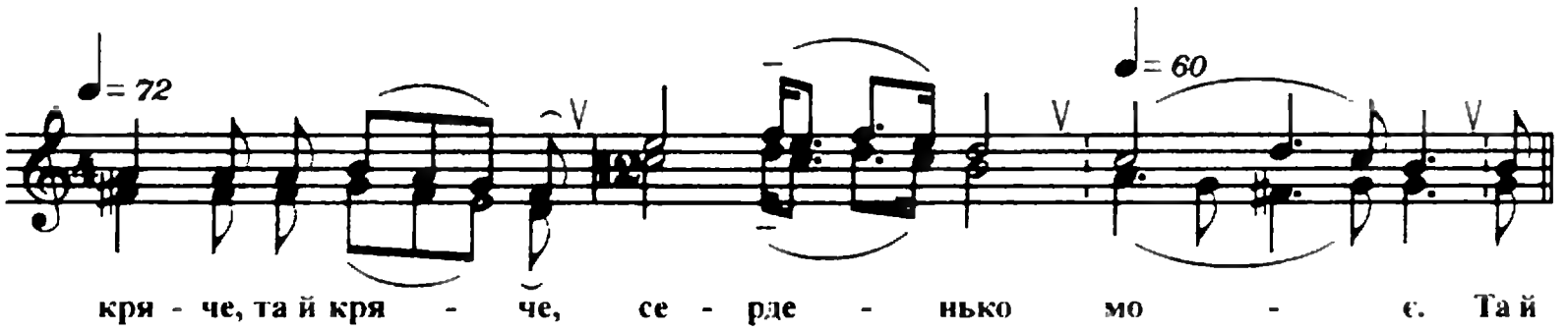
Одна

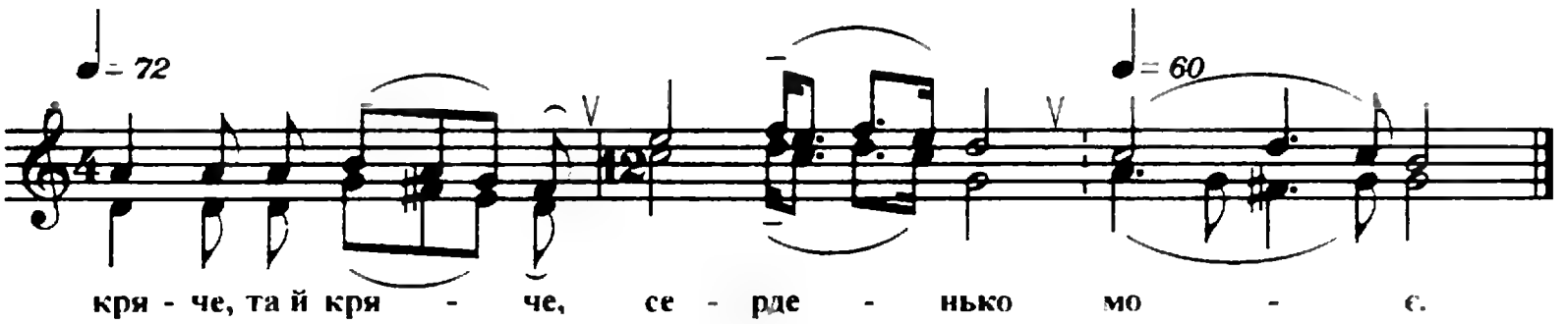
Разом

Ле - ті - ла со - ро - ка по - бі - ля по - то - ка,

2-5.







1. Летіла сорока побіля потока (2)
   Та й кряче, та й кряче, серденько моє. (2)

2. Ходе Андрійко побіля віконця (2)
   Та й плаче, та й плаче, серденько моє. (2)

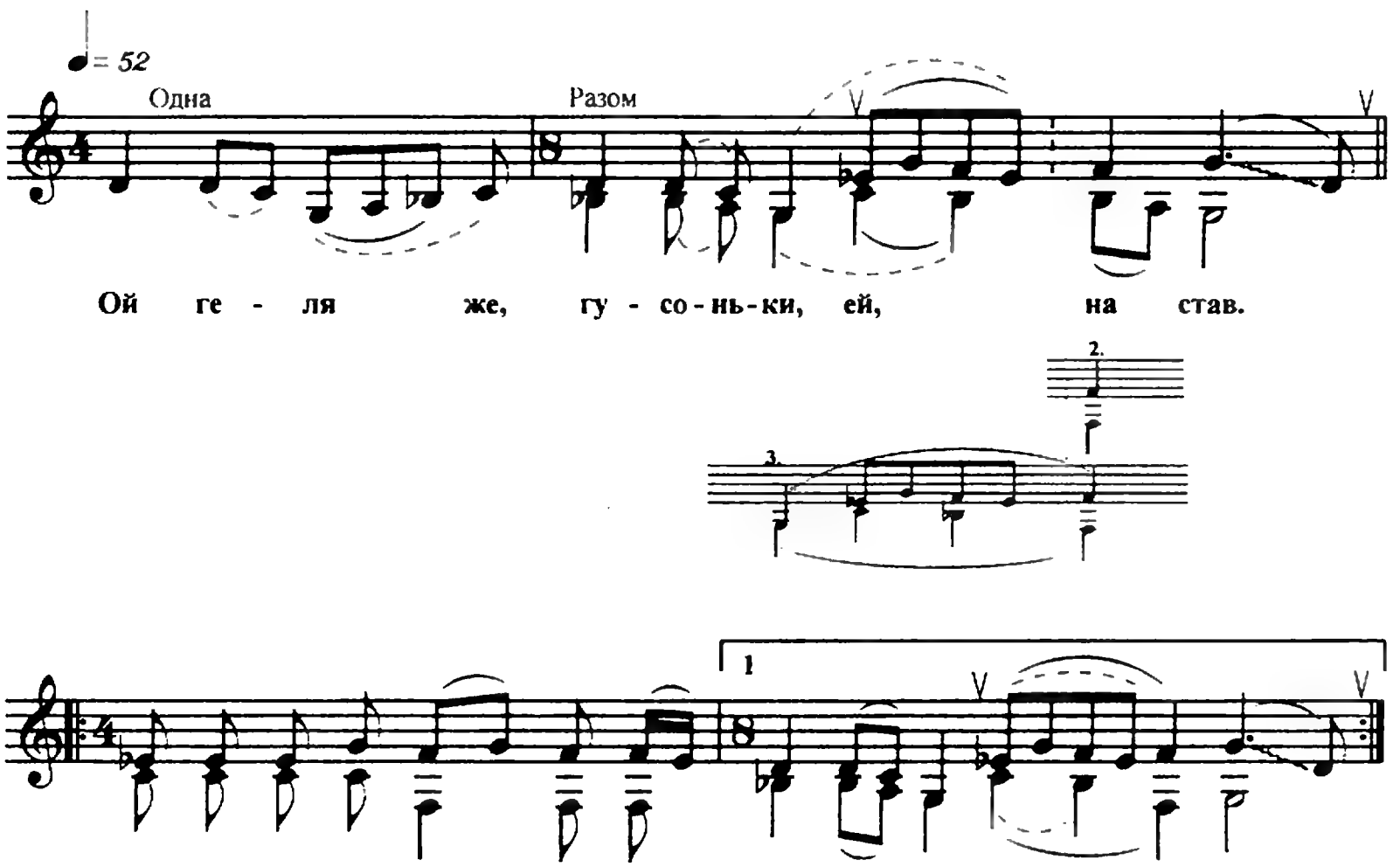
3. — Вийди, дівчина, вийди, кохана, (2)
   — Не вийду, не вийду, серденько моє. (2)

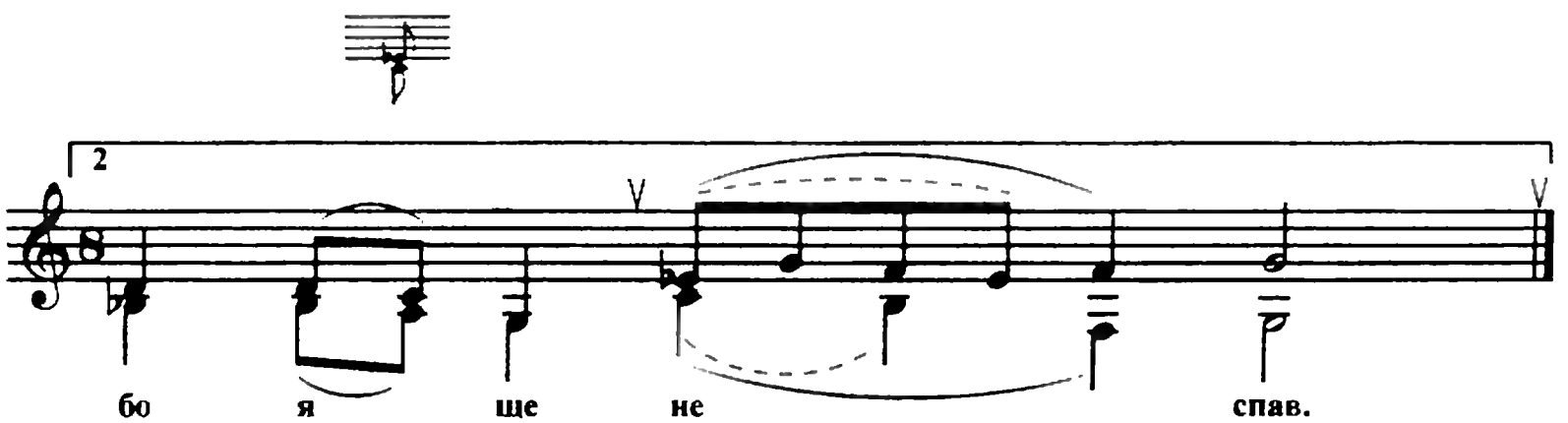
4. Світленько горить, матуся не спить. (2)
   Не вийду, не вийду, серденько моє. (2)

5. Світленько згасне, матуся засне. (2)
   Та й вийду, та й вийду, серденько моє. (2)

297. Ой геля же, гусоньки

Ст. Кисляківська





1. Ой геля же, гусоньки, ей, на став.
   — Добрий вечір, дівчина, бо я ще й не спав. (2)

2. Ой не спав та й не буду спати.
   Ой дай мені, дівчина, повечеряти. (2)

3. — Ой не топила, я й не варила,
   Задля тебе, серденько, не зготовила. (2)

4. Єсть у мене рибка печеная.
   Ой це ж тобі, серденько, вся й вечеря моя. (2)

298. Ой вітер з поля

Ст. Каневська

♩= 108

Одна

Ой ві - тер з по - ля, ой да хви - ля з мо - ря.

Усі

Ой да до - ве - ла лю - бов до го - ря.

Ой да до - ве - ла лю - бов до го - ря.

1. Ой вітер з поля, ой да хвиля з моря.
   Ой да довела любов до горя. (2)

2. Ох і довела любов до горя.
   Ой да свєт головушки моєй
   кружиться. (2)

3. Ох свєт головушки моєй кружиться,
   Ой да на печалю мою садиться. (2)

4. Ой ти ж орлік, орлік сизокрилий,
   Ой да скажи правдоньку, де
   мій милий. (2)

5. Ой твій милий — а він на роботі,
   Ой да на літейном на заводі. (2)

6. Ой а він робе, робе-робатає,
   Ой да медни трубоньки виліває. (2)

7. Ой вилів трубу, ой да вилів другу,
   Ой да вилів третєю — золотую. (2)

8. Ой прошла пара, пара по заводу.
   Ой да пошла славонька по народу. (2)

9. Ой да прошла славонька по народу
   Ой да на ту дівчину, што без роду. (2)

10. Ой я слави, слави не боюся —
    Ой да на той дівчині оженюся. (2)

299. Ей, та як посію рожу

Ст. Медведівська

♩= 56

Одна

Ей, та як по - сі - ю ро - жу,

3.5.6.7.9.

3.4.6-9.

Усі

та як по - сі - ю же ро - жу же,

2-8.

5.-9.

3.

4.

та й по - ста - в - лю сто - рож(у).

2.4-9.

3.

1. Ей, та як посію рожу, та як посію же рожу же,
та й поставлю сторож(у).

2. Ей, та й вітер повіває, та вітер повіває
та рожу же розхиля(є).

3. Ей, та рожу же розхиляє, та рожу же розхиляє
та мати дочку ла(є).

4. Ей, та мати же дочку лає, та мати же дочку лає
та й гуляти не пуска(є).

5. — Ей, та не лай мене, мати, та не лай мене, мати,
та пусти же погулят(и).

6. Ей, та на час, на часочок, та на час, на часочок,
та в зелений садоч(ок).

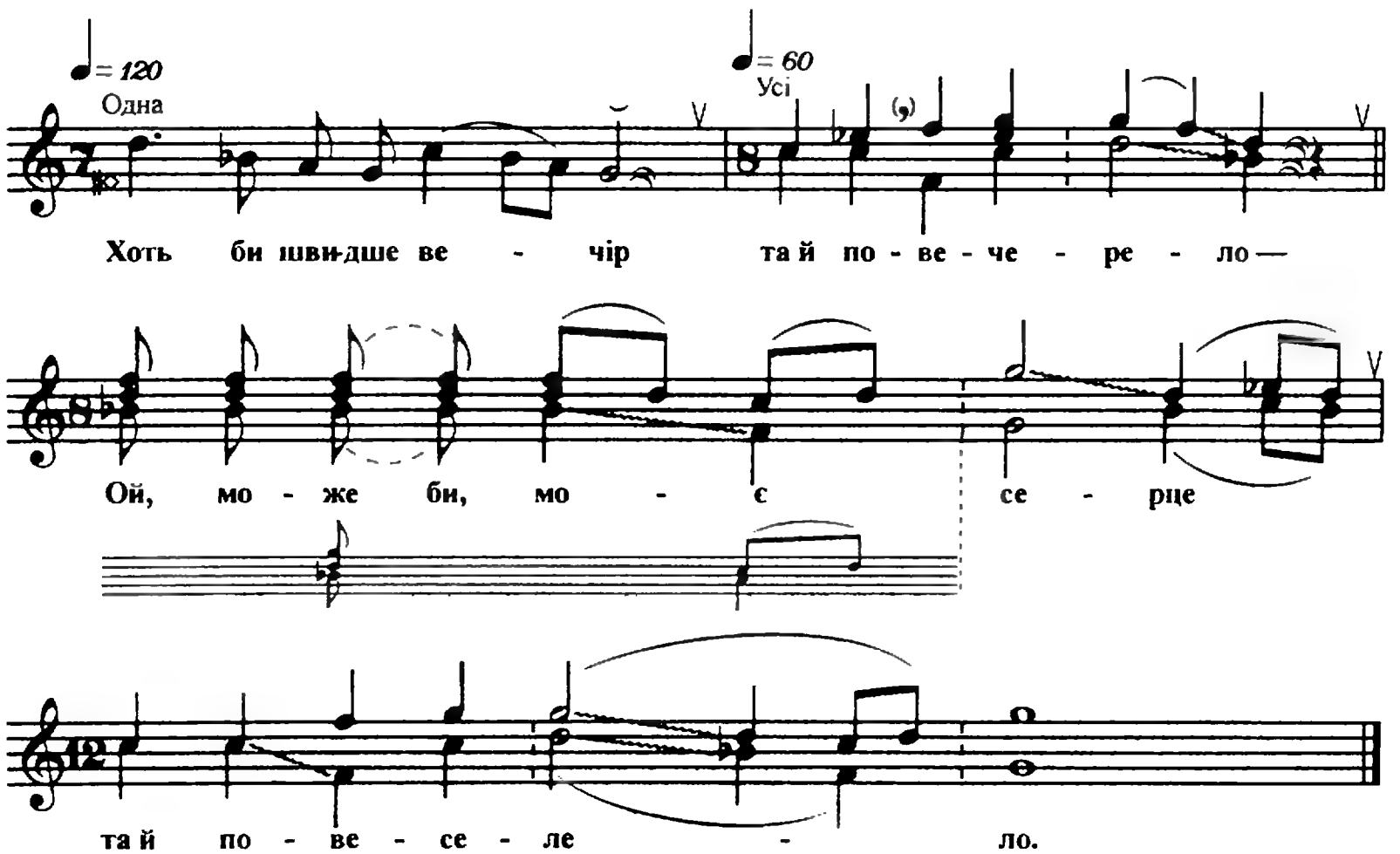
7. Ей, та в зелений садочок, та в зелений садочок
та подати голосоч(ок).

8. Ей, та нехай хто й почує, та нехай хто й почує —
той, шо в поле ночу(є).

9. Ей, та з сірими волами, та з сірими волами
та з чорними бровям(и).

300. Хоть би швидше вечір (А)

Ст. Старомишастівська



1. Хоть би швидше вечір та й повечерело —
   Ой, може би, моє серце та й повеселело.

2. Хоть би швидше вечір та й сонечко зойшло —
   Ой, може би, моє серце та й до мене прийшло.

3. Ой хоч не до мене — до моєї хати.
   Ой стучиті у віконце, щоб не чула мати.

4. Щоб не чула мати, шо й де ночувати.
   Ой двері же одчиняє, правдоньки питає:

5. — Чи ти мене любиш, чи з мене смієшся?
   Ой до другої ходиш та й не признаєшся.

301. Хоть би скорєй вечір (Б)

С. Приморське

♩= 72
Одна

Хоть би ско - рєй ве - чі - р та й со - не - чко зай - шло.

2-6.

5.

Усі

А мо-же, мо - є се - рце та й до ме - не прий - шло.

1. Хоть би скорєй вечір та й сонечко зайшло.
   А може, моє серце та й до мене прийшло.

2. Хоть би не до мене — до моєї хати.
   Постучи-ка в віконце, щоб не чула мати.

3. Як мати почує — скаже, що ночує.
   А як батько узнає — скаже, що гуляє.

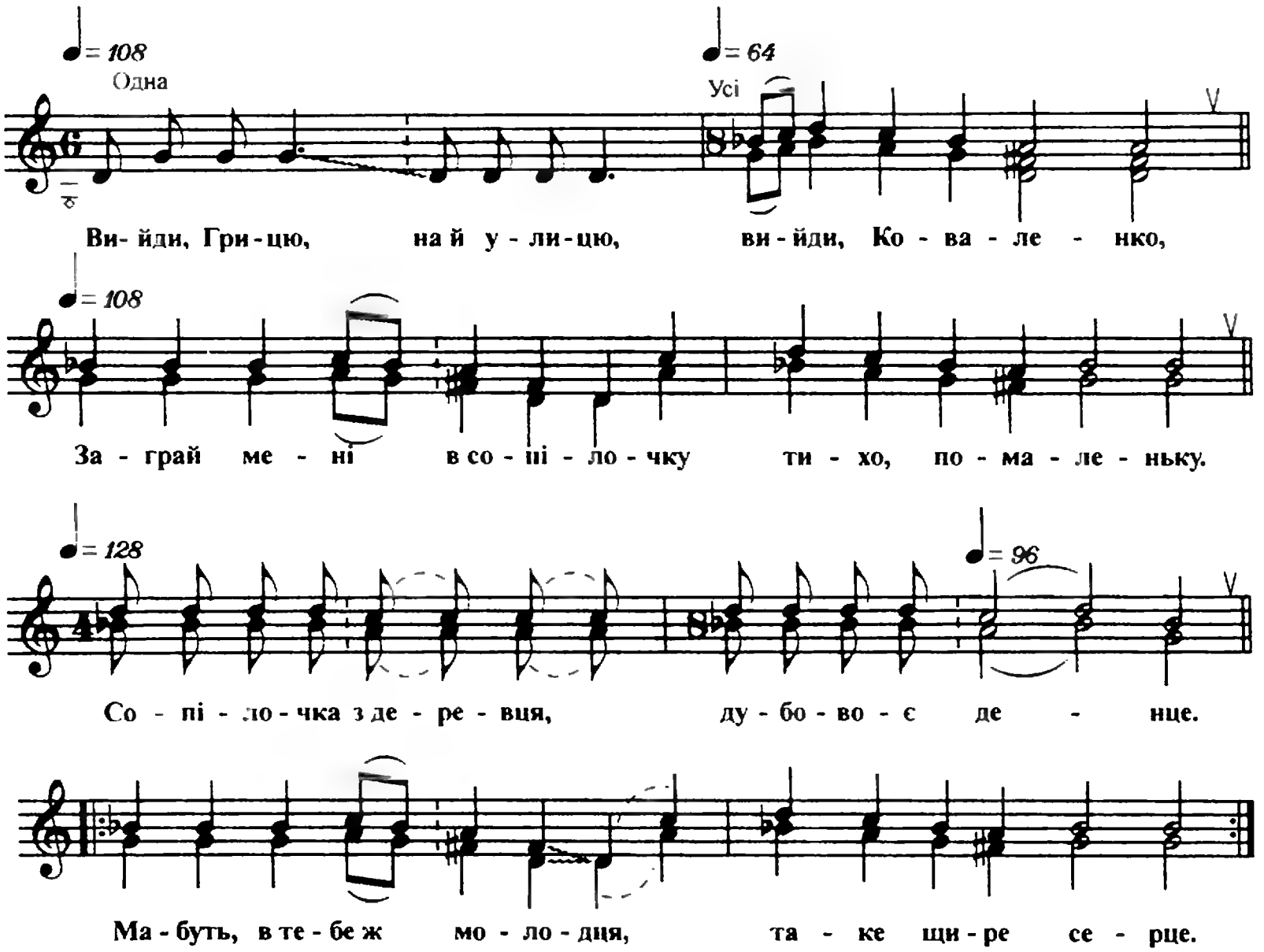
4. Спала я, не спала — треба уставати.
   Ой треба уставати, милого провожа(ти).

5. Милого провожала — правдоньку питала:
   — Ой чи ти мене любиш, чи з мене смієшся?

6. — Ой скажу я й, мила, шо я тебе люблю,
   Ой шо я тебе люблю, а сватать не буду.

302. Вийди, Грицю, на й улицю

Ст. Стародерев'янківська



1. Вийди, Грицю, на й улицю, вийди, Коваленко,
   Заграй мені в сопілочку тихо, помаленьку.
   Сопілочка з деревця, дубовоє денце.
   Мабуть, в тебе ж, молодця, таке щире серце. (2)

2. Вийди, Грицю, на й улицю, вийди на хвилину,
   А я тобі ж подарю вишиту хустину.

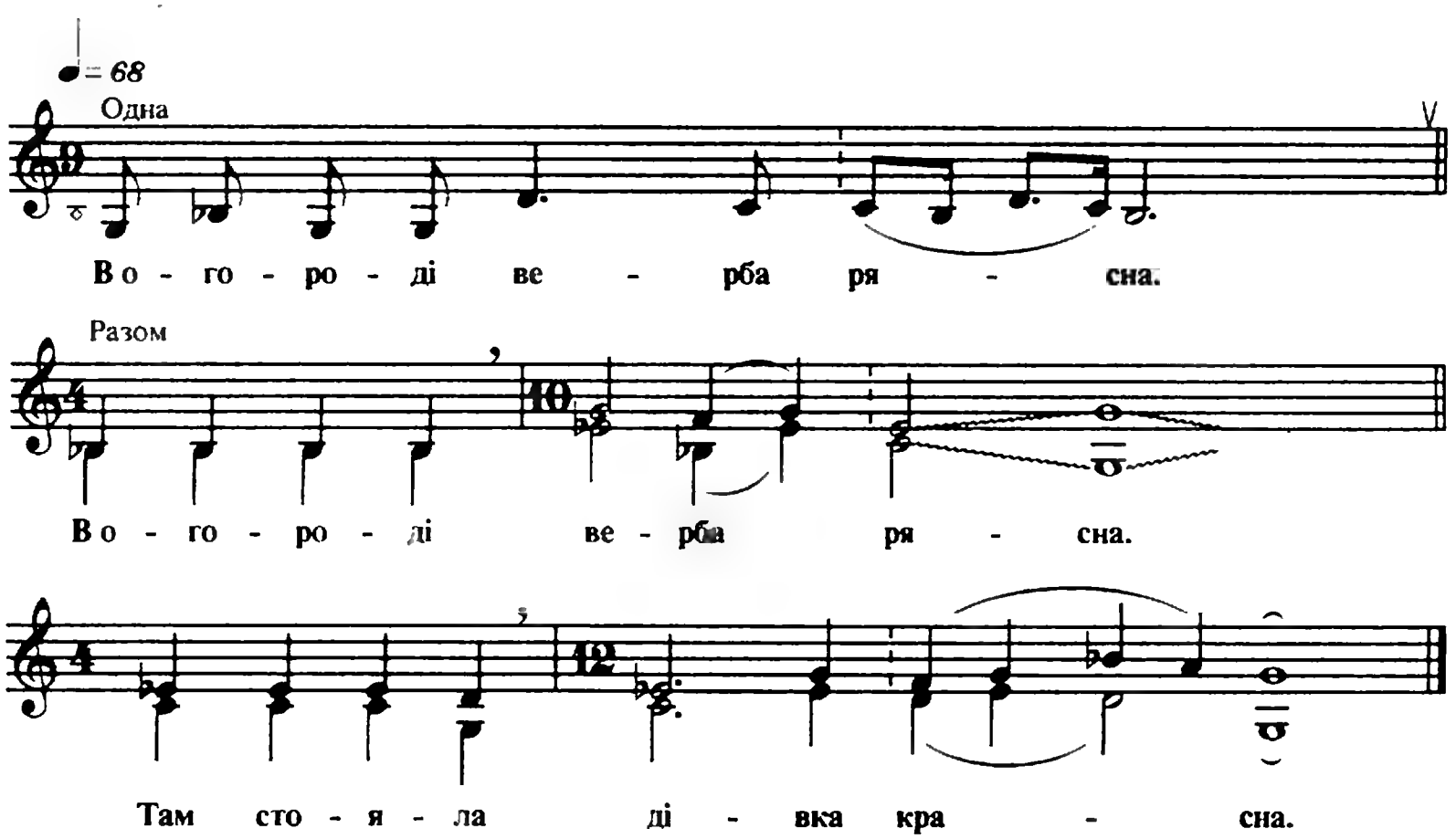
Золотом вишиваная, товар багатенький,
Ще й білою ж, шолковою тобі, мій миленький. (2)

3. Чи ти мене вєрно любиш, чи не хочеш знати?
Третій вечір, як ти не був коло моєї хати.
А як я молода, ой як ти раненько.
Вийду, гляну ж на село, чи не Коваленко. (2)

4. Коваленко їде, їде, топає дрібненько.
Чим не парень, чим не бравий? Дивись, моя ненько. (2)
Чим не парень, чим не бравий? Дивись, моя ненько. (2)

303. В огороді верба рясна

Ст. Запорізька



1. В огороді верба рясна.
В огороді верба рясна.
Там стояла дівка красна.

2. Вона красна ще й красива.
Вона красна ще й красива,
Її доля нещаслива.

3. Її доля нещаслива.
Її доля нещаслива,
Нема того, що любила.

4. Нема його та й не буде.
Нема його та й не буде —
Розрояли його люди.

5. Розрояли, розсудили,
Розрояли, розсудили,
Щоб ми в парі не ходили.

6. А ми в парі ходить будем.
А ми в парі ходить будем,
Ми друг друга любить будем.

304. Ой ти, голубчик сизокриленький

Ст. Старолеушківська

♩= 100

Одна

Ой ти, го - лу - бчик си - зо - кри - ле - ньки́й,

Разом

Ска - жи, при - знай - ся же,

1 де мій ми - ле - ньки́й?

2 де мій ми - лень(кий)?

1. Ой ти, голубчик сизокриленький,
   Скажи, признайся же, де мій миленький?
   Скажи, признайся же, де мій милень(кий)?

2. А мій миленький в чистому полі,
   В чистому полі же, ще й під вербою.
   В чистому полі же, ще й під вербо(ю).

3. В чистому ж полі, ще й під вербою,
   Стоїть, обнявшись же, милий з другою же.
   Стоїть, обнявшись же, милий з друго(ю).

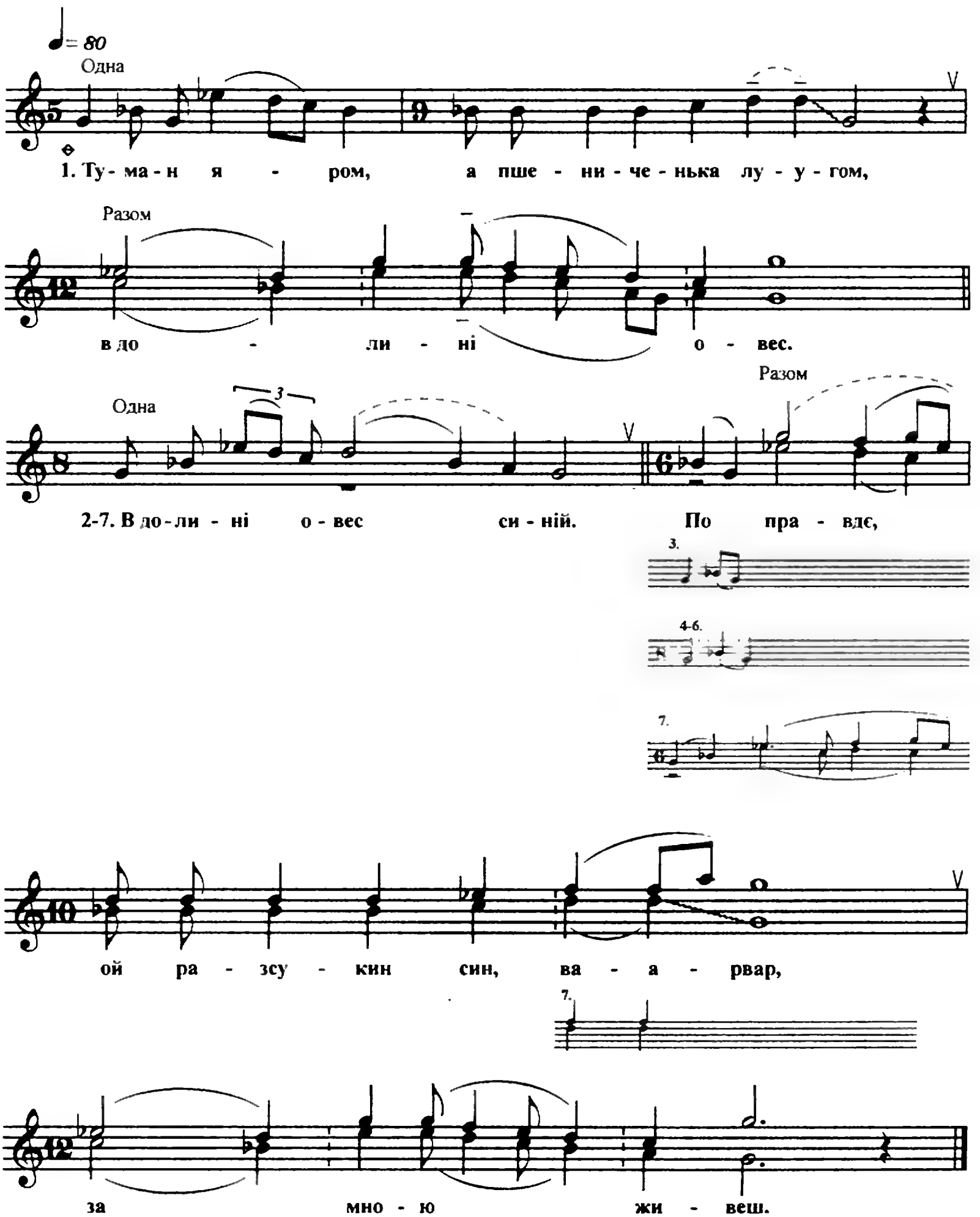
4. Стоїть, обнявши, поцілувавши,
   З мене, сиротки же, та насміявшись.
   З мене, сиротки же, та насміяв(шись).

5. Аби я пташка, я б крилля мала,
   Я би на Вкраїну же за час злітала же.
   Я би на Вкраїну же за час зліта(ла).

6. Я б на Вкраїну за час злітала,
   Я би ту дівчину же та й осміяла же.
   Я би ту дівчину же та й осмія(ла).

305. Туман яром

Ст. Тамань



1. Туман яром, а пшениченька лугом, в долині овес.

2. В долині овес синій.
По правдє, ой разсукин син, варвар, за мною живеш.

3. За мною живеш,
А як прийде ой вечір-вечірочок, до другой ідеш.

4. До другой ідеш,
А до мене, ой дівки молоденькій, голос подаєш.

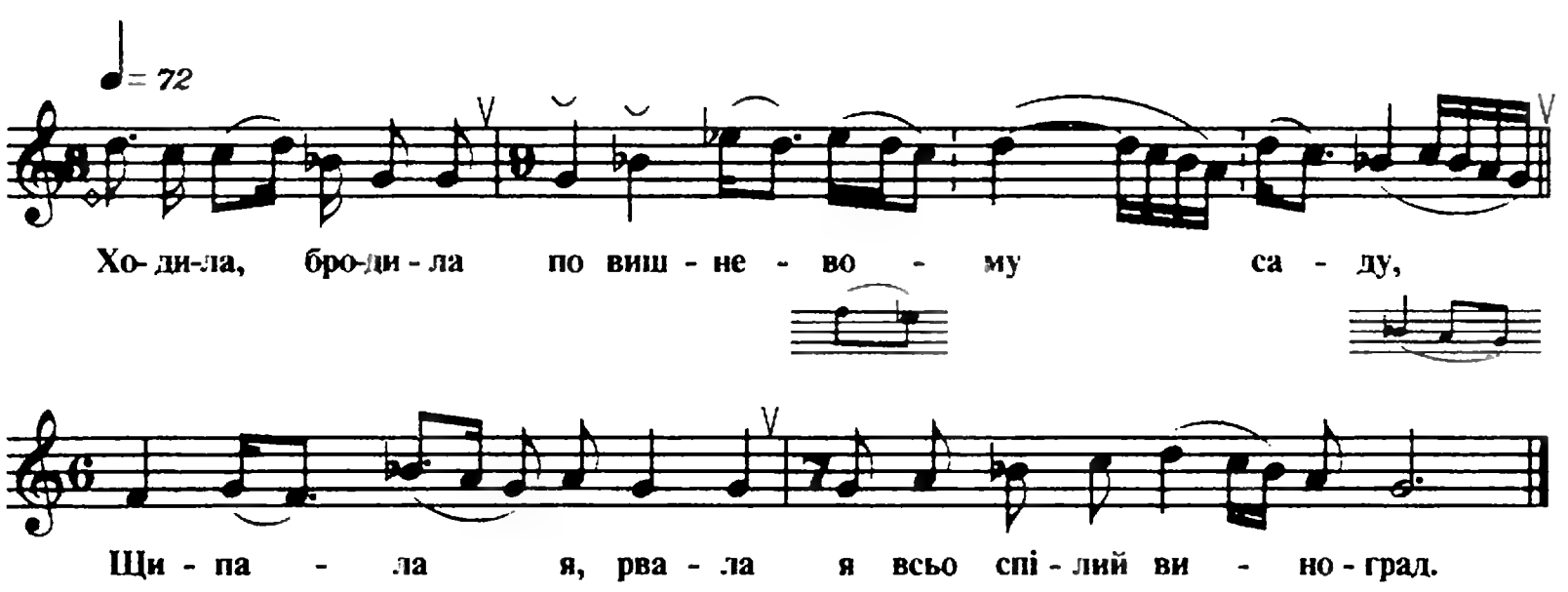
5. Голос подаєш:
— Посади, ой мала ой дівчино, край воріт вербу.

6. Край воріт вербу.
Куда їхать, ой куда їхать йому, до тебе ж зайду.

7. До тебе ж зайду.
До той ой верби, ой верби зеленой коня прив'яжу.

306. Ходила, бродила

Ст. Старонижчестебліївська



1. Ходила, бродила по вишневому саду,
Щипала я, рвала я всьо спілий виноград.

2. Щипала я, рвала я всьо спілий виноград,
Кидала, бросала я милому на кровать.

3. — Кушай, кушай, милий, я всьо спілий виноград.
Не будеш кушати, то не буду його й рвать.

4. Поб'ють тебе рани, накаже тебе Боза —
За твою неправду, за невірную любов.

307. Чим травка ой зелена

С. Катеринівка

♩= 60
Одна
Усі

Чим тра-вка о - ой зе - ле - на — ой во-на же по - ли-вна.

Чим ді - вка кра - си - ва — ой во - на, во - на мо - ло - да.

1. Чим травка о-ой зелена — ой вона же поливна.
   Чим дівка красива — ой вона, вона молода.

2. Ходила, о-ой бродила ой в зеленому саду,
   Щипала і рвала ой спілий, спілий виноград.

3. Кидала, бросала ой милому на кровать.
   Чи ти, милой, спиш, ой чи ти, чи ти так лежиш?

4. Слова не промовиш, ой ответа не даєш.
   Задумав жениться — ой мене, ой мене не береш.

5. Береш ти багату, бери, бери, Бог з тобой.
   Поб'ють тебе рани, ой іще, іще чорний гроб.

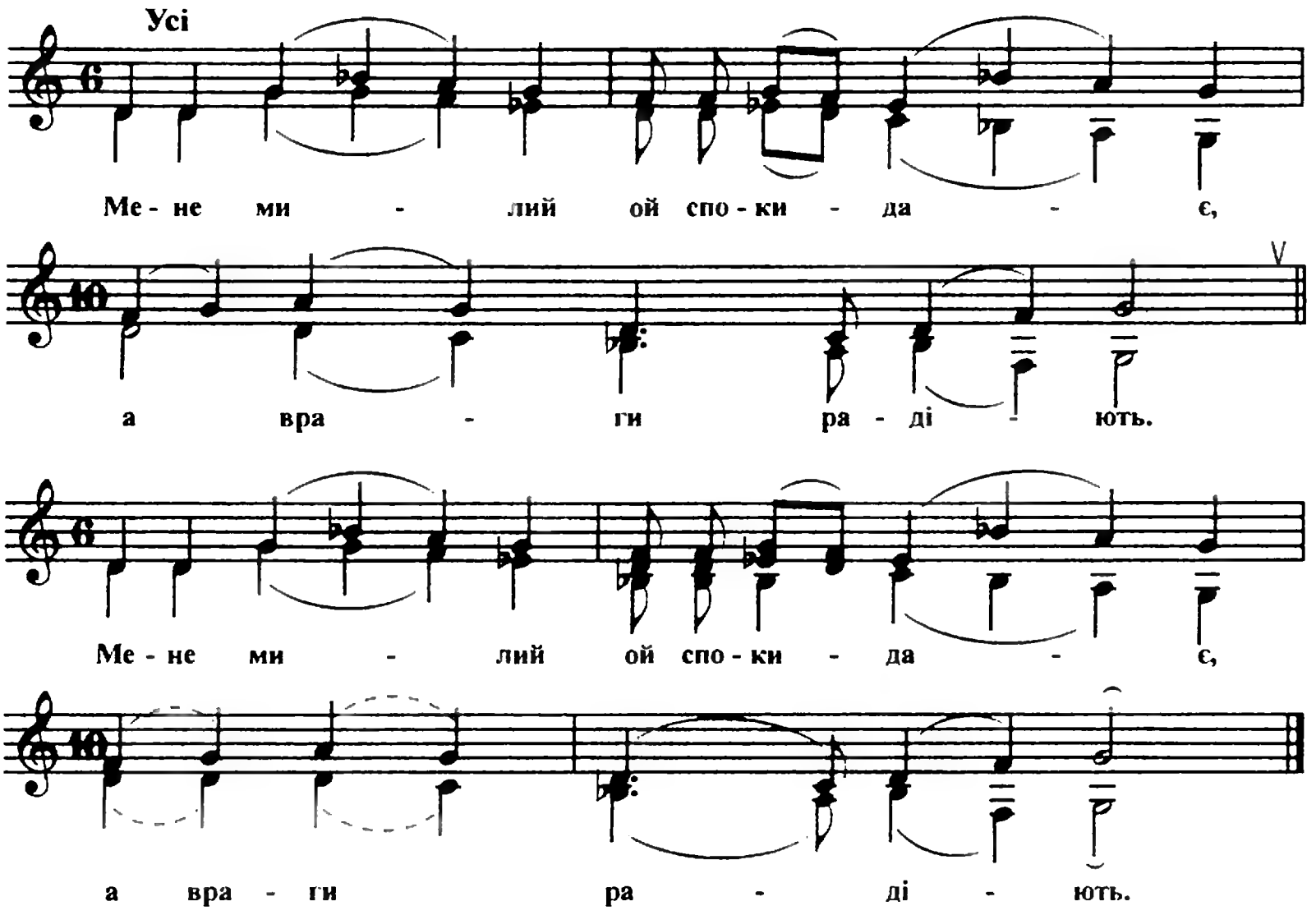
308. Посіяла та конопельки

Ст. Брюховецька

♩= 68
Одна

По- сі - я - ла та ко - но - пе - льки, ве - ршки зе - ле - ні - ють.

2-4.



1. Посіяла та конопельки, вершки зеленіють.
   Мене милий ой спокидає, а враги радіють. (2)

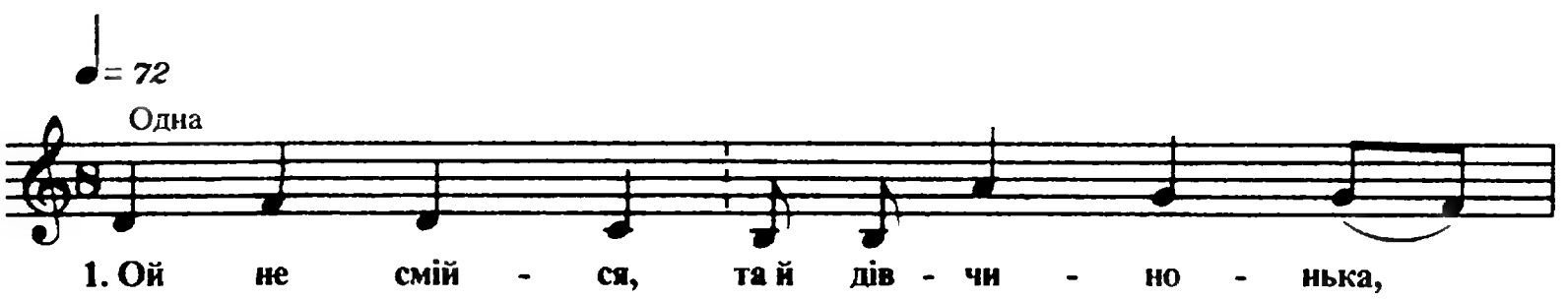
2. Не радійте, та вороженьки, бо це же так не буде.
   Мене милий ой знов полюбе, а все же гарно буде. (2)

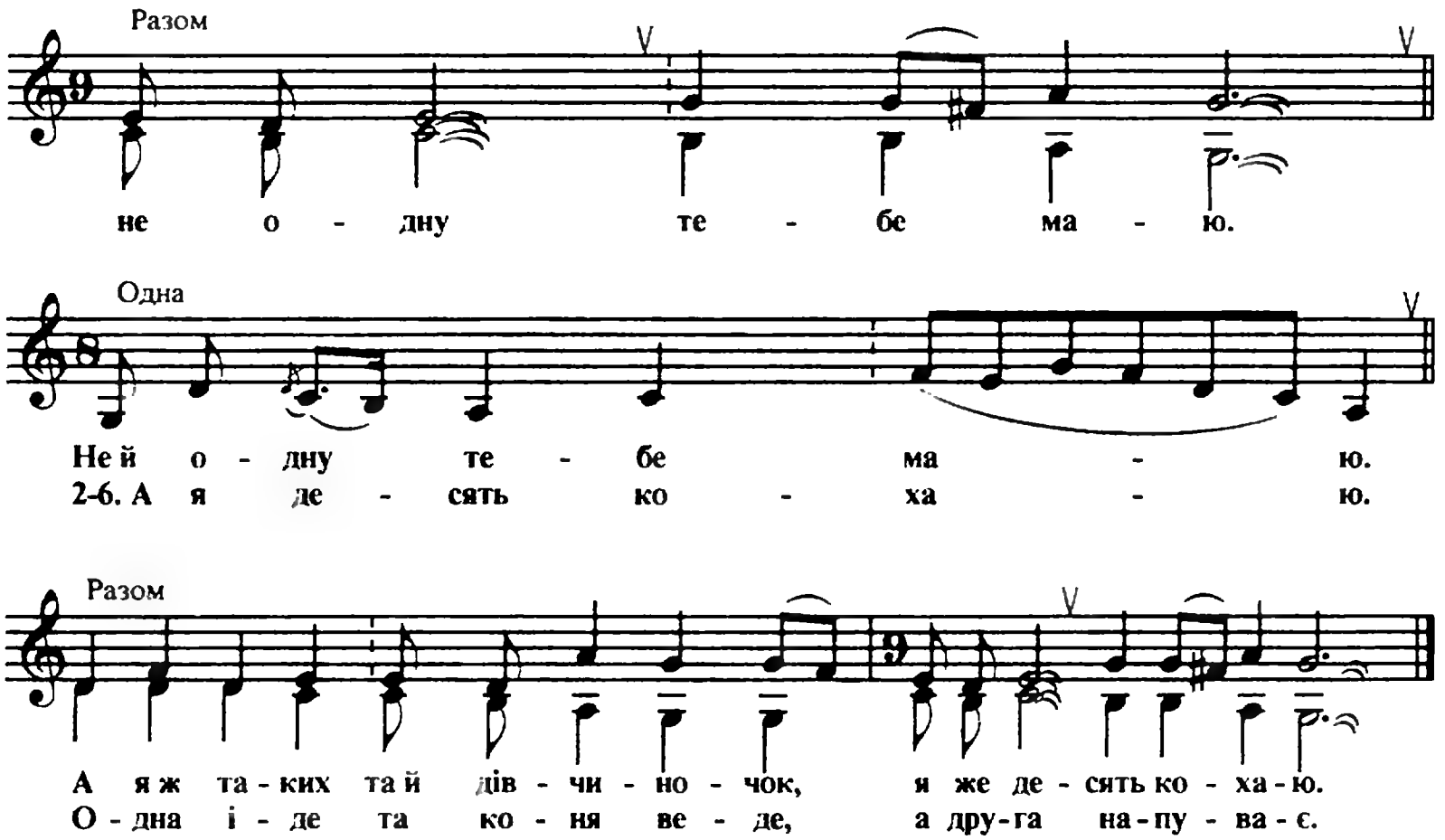
3. — Вийди, Грицю, ой на вулицю та й стань у колодця,
   Бо вже ж твою ой дівчиноньку обнімають хлопці. (2)

4. — Нехай її ой обнімають, бо вона вже змарніла.
   Було личко, ой як яблучко, стало же, як билина. (2)

309. Ой не смійся, та й дівчинонька

Ст. Кугоєйська





1. Ой не смійся, та й дівчинонька,
не одну тебе маю.
Не й одну тебе маю.
А я ж таких та й дівчиночок,
я же десять кохаю.

2. А я десять кохаю.
Одна іде та коня веде,
а друга напуває.

3. Ой друга напуває,
А третя же та сідло несе,
а четверта сідлає.

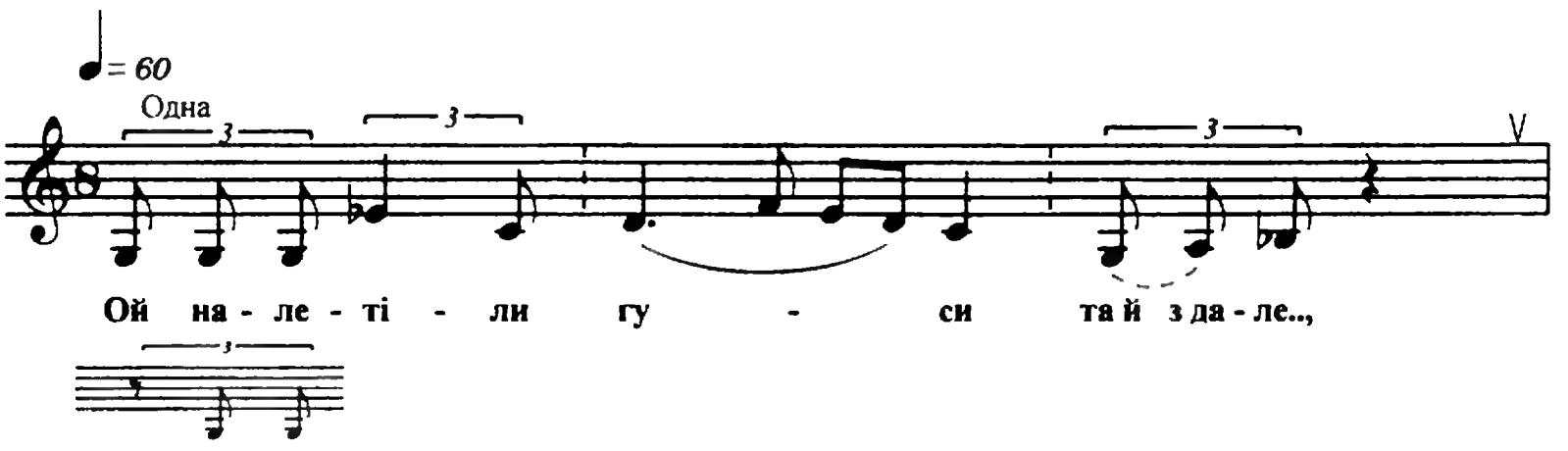
4. А четверта сідлає,
А п'ята же ой більо миє,
а шоста та й качає.

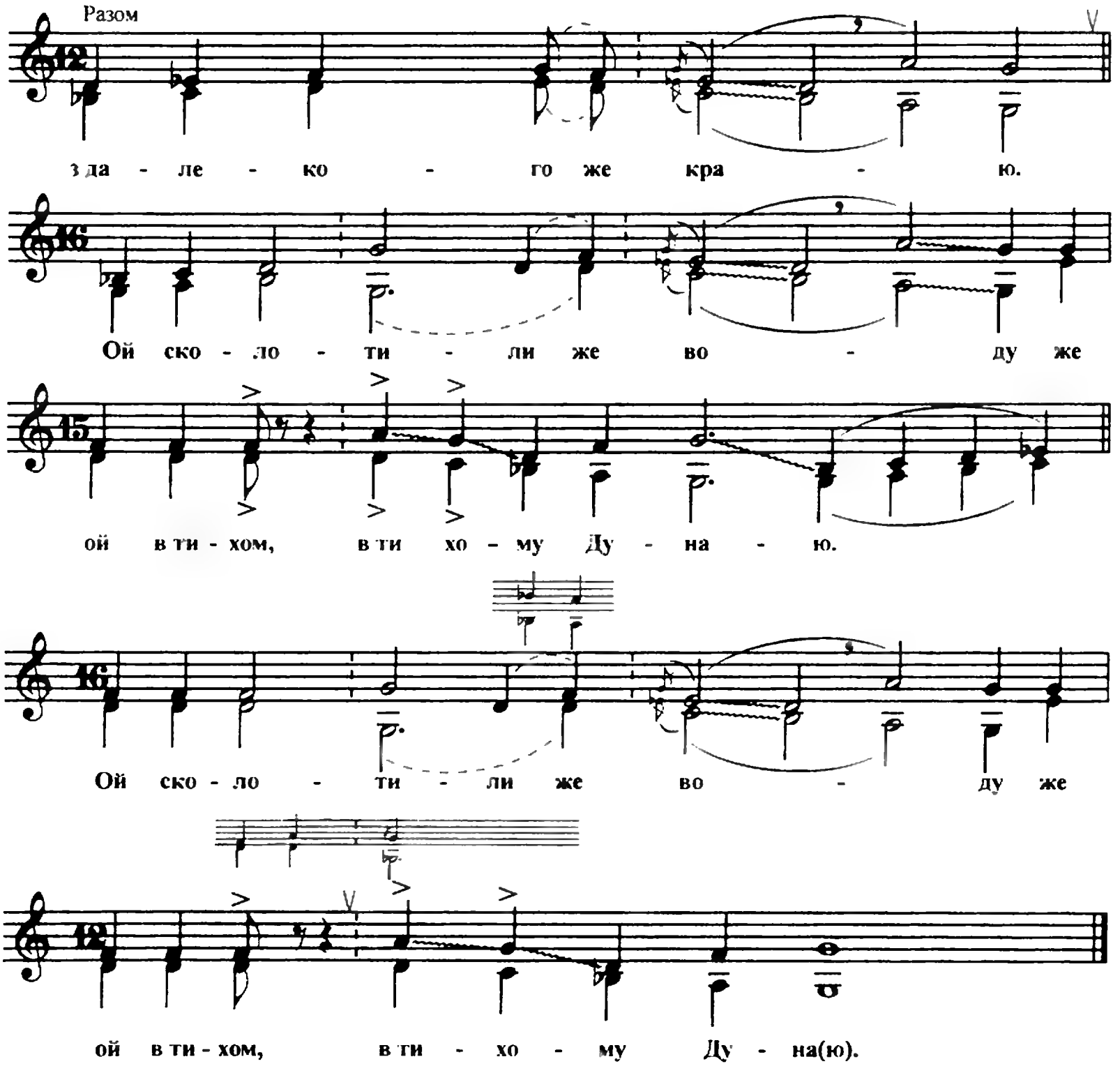
5. Ой сьома відрізає,
А восьма же та й вишиває,
дев'ята п'є, гуляє.

6. А десята питає:
— Ой куда ж ти собираєшся,
мій сизокрилий орле?

310. Ой налетіли гуси

Ст. Голубицька





1. Ой налетіли гуси та й з дале..,
   з далекого же краю.
   Ой сколотили же воду же
   ой в тихом, в тихому Дунаю.
   Ой сколотили же воду же
   ой в тихом, в тихому Дуна(ю).

2. Ой бодай ви, гуси, та й з пер'ям,
   з пер'ячком пропали.
   Ой як ми любилися же —
   ой типер, типер перестали.
   Ой як ми любилися же —
   ой типер, типер переста(ли).

3. Любились, кохались, нас лю..,
   нас люди не знали.
   Ой типер розійшлися же,
   як туман, як туман по лісі.
   Ой типер розійшлися же,
   як туман, як туман по лі(сі).

311. Як було мнє літ сімнацяті

Ст. Староджереліївська

♩ = 68

Одна

Як бу - ло мнє

2.

А як ста - ло мнє

3.

Лю - бов на - ша

4.

До - ве - ла ж ти,

5.

Я сей час, я

Усі

ой літ сі - м(и) - на - ця - ті,

2-5.

ні - чо - го, ні - чо - го я

не зна - ла.

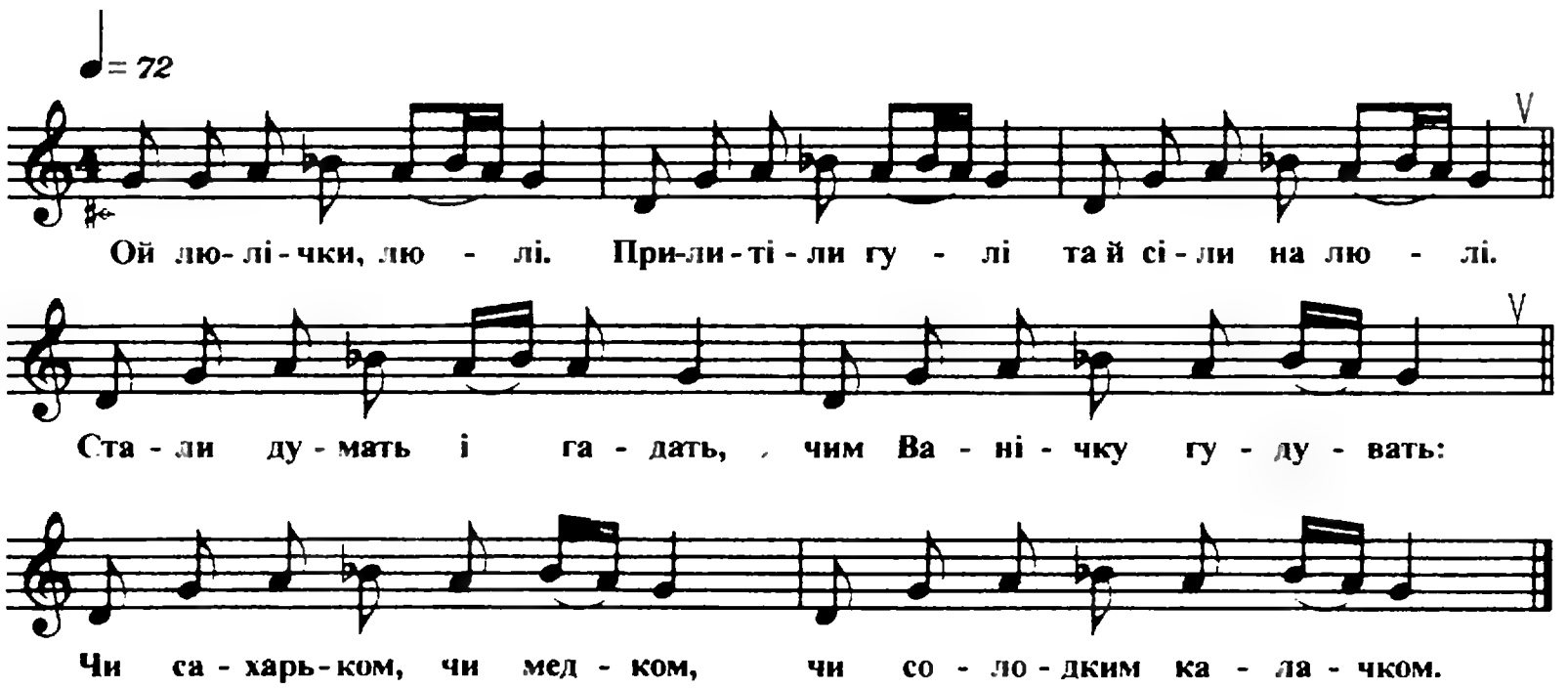
2-5.

1. Як було мнє ой літ сімнацяті, нічого, нічого я не знала.
2. А як стало мнє ой вісімнацяті, полюби.., полюбила ой одного.
3. Любов наша ой розпроклята же, до чого, до чого ж ти ой довела?
4. Довела ж ти, ой любов наша же, до славу.., до славушки, ой до стида.
5. Я сейчас, я ой осталася же не й дєво.., не дєвочка, ой не вдова.

ПІСНІ РОДИННОГО ЖИТТЯ

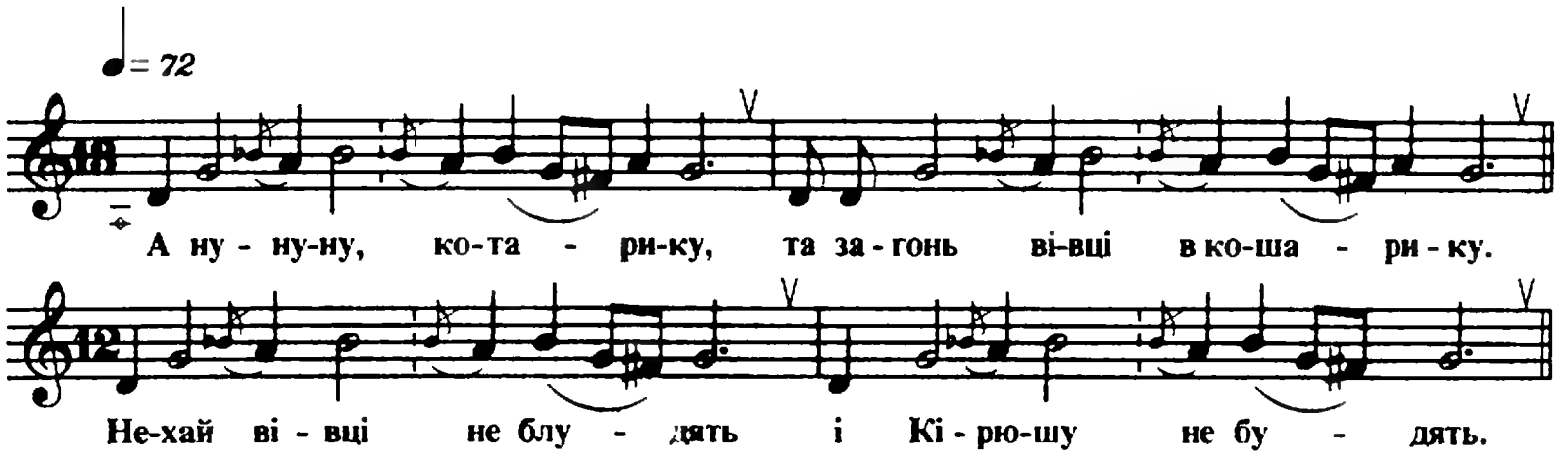
312. Ой люлічки, люлі

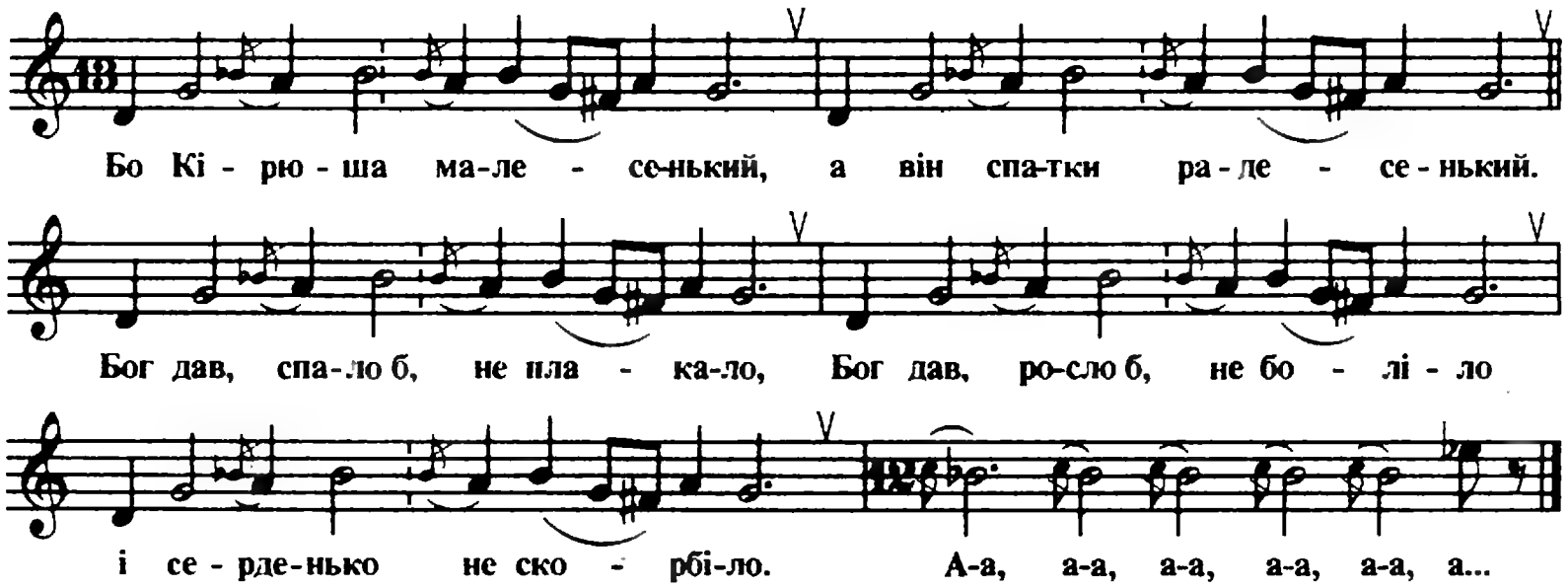
Ст. Челбаська



313. Ану-ну-ну, котарику

Ст. Старовеличківська





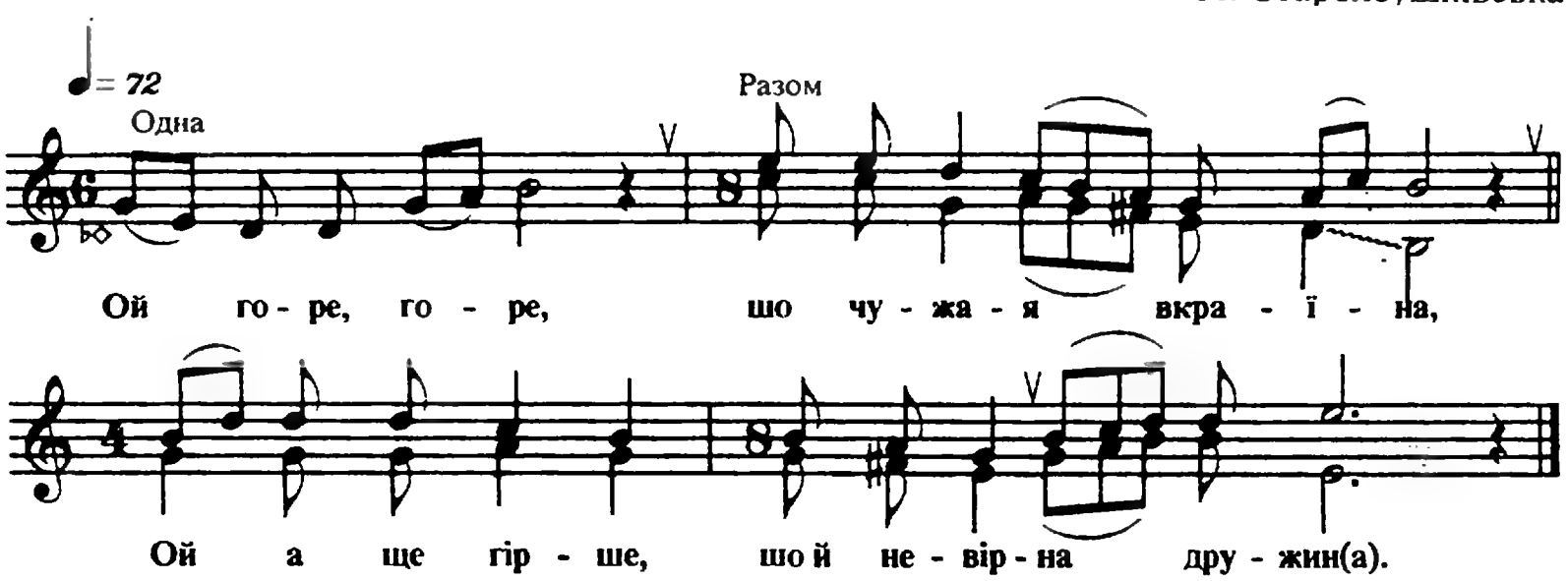
1. А ну-ну-ну, котарику, та загонь вівці в кошарику.
   Нехай вівці не блудять і Кірюшу не будять.
   Бо Кірюша малесенький, а він спатки радесенький.
   Бог дав, спало б, не плакало, Бог дав, росло б, не боліло
   І серденько не скорбіло. А-а, а-а, а-а, а-а, а-а, а...

2. Ой, люлі, люлі, люлі, налетіли гулі.
   Стали думать ще й гадать, чим Кірюшу гудувать.
   Чи кашкою та молочком, чи яблучком та медочком.
   А ви, гулі, не гудіть, спить Кірюша, не будіть.
   Бо Кірюша манесенький, а він спати радесенький.
   А-а, а-а, а-а, а-а, а-а, а...

3. А ну-ну-ну, коту, не лізь на колоду, бо розб'єш головку.
   Буде головка боліть, нечим буде завертіть.
   Одна була сукненочка, та й ту хлопці вкрали,
   На кукли порвали, кукол наробили, на вікна посадили.

314. Ой горе, горе, шо чужая вкраїна

Ст. Старолеушківська



1. — Ой горе, горе, шо чужая вкраїна,
Ой а ще гірше, шо й невірна дружин(а).

2. Ой вона мене іссушила, скрушила,
Ой вона ж мене з білих ніжок звалил(а).

3. — Ой як сяду я край віконичка прясти,
Ой та і вийду д волоконця-віконц(я).

4. Ой та і вийду д волоконця-віконця,
Ой подивлюся, чи не сходило сонц(е).

5. Ой я думала, шо то сонечко сходе,
Ой як то милий та й по садочку ход(е).

6. Ой як то милий та й по садочку ходе
Та і на мене три нагайки горту(є).

7. Ой гортуй, гортуй ой хоч три, хоч чотири,
Я жива буду — чотири перебуд(у).

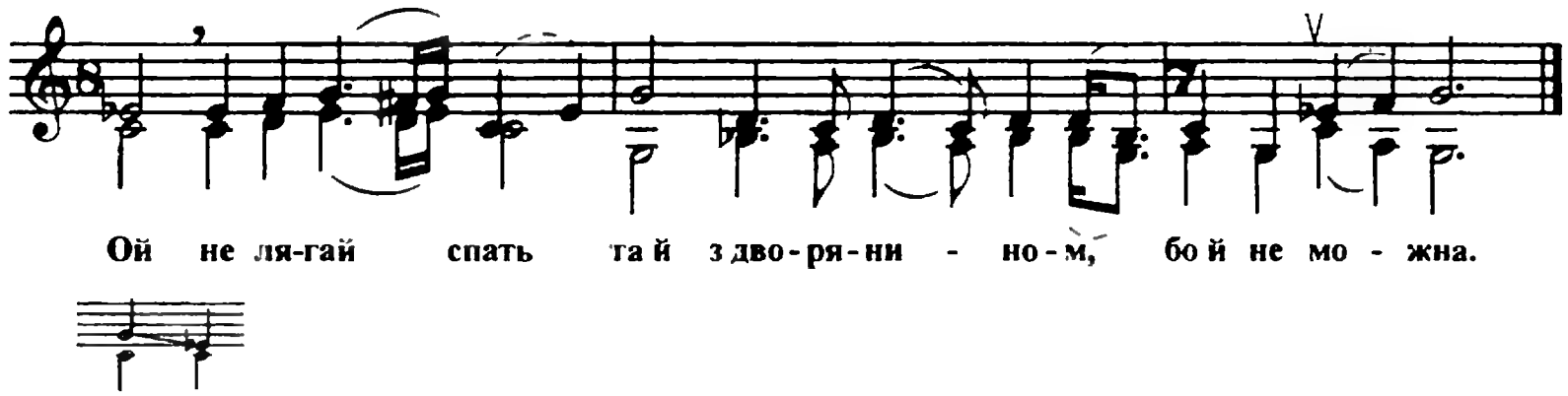
8. Я жива буду — чотири перебуду,
А і над вами все старшою буду.

315. Ой Марусина та й благородна (А)

Ст. Голубицька

♩= 40
Одна
Ой Ма- ру - си - на та й бла - го - ро - дна,

♩= 60
Разом
Ой не ля-гай спать та й з дво - ря - ни - но - м, бо й не мо - жна.



1. Ой Марусина та й благородна,
   Ой не лягай спать та й з дворянином, бо й не можна. (2)

2. Ой дворяни — вони ж лихі люди.
   Та й вони ж тебе, Марусина же, з ума зводять. (2)

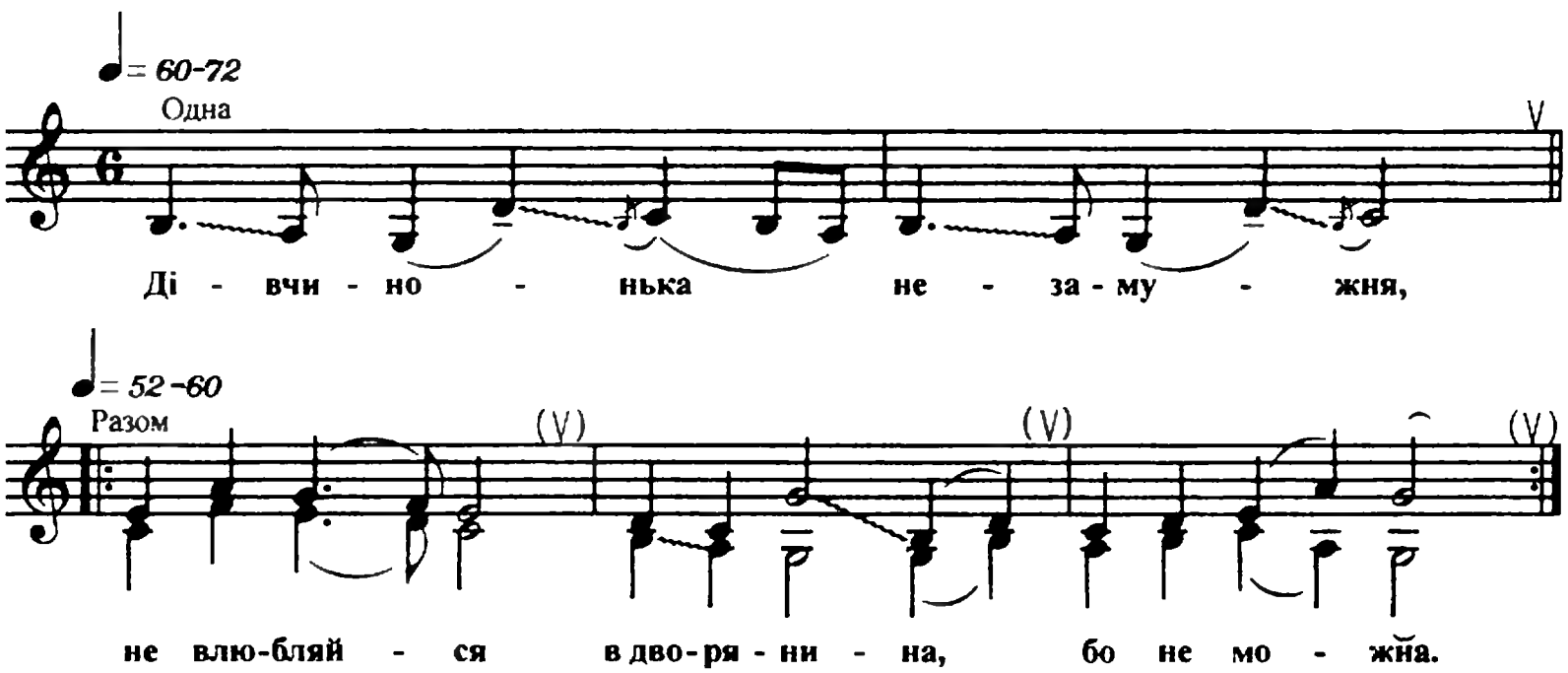
3. Ой на дубочку, там і на листочку,
   Там колихала же та й Марусина же сина-дочку. (2)

4. Там і колихала, плакала, ридала,
   — Ой до чого же я, та й рідна мати же, догулялась. (2)

5. Ой догулялась та й доходилась,
   Та й руса коса же та й призав'яла же, призав'яла. (2)

316. Дівчинонька незамужня (Б)

Ст. Каневська



1. Дівчинонька незамужня,
   Не влюбляйся в дворянина, бо не можна. (2)

2. Бо дворяни чисто ходять,
Не одною дівчиноньку з ума зводять. (2)

3. Ізвів з ума ще й з розума.
— Оставайся, дівчинонька, тепер сама. (2)

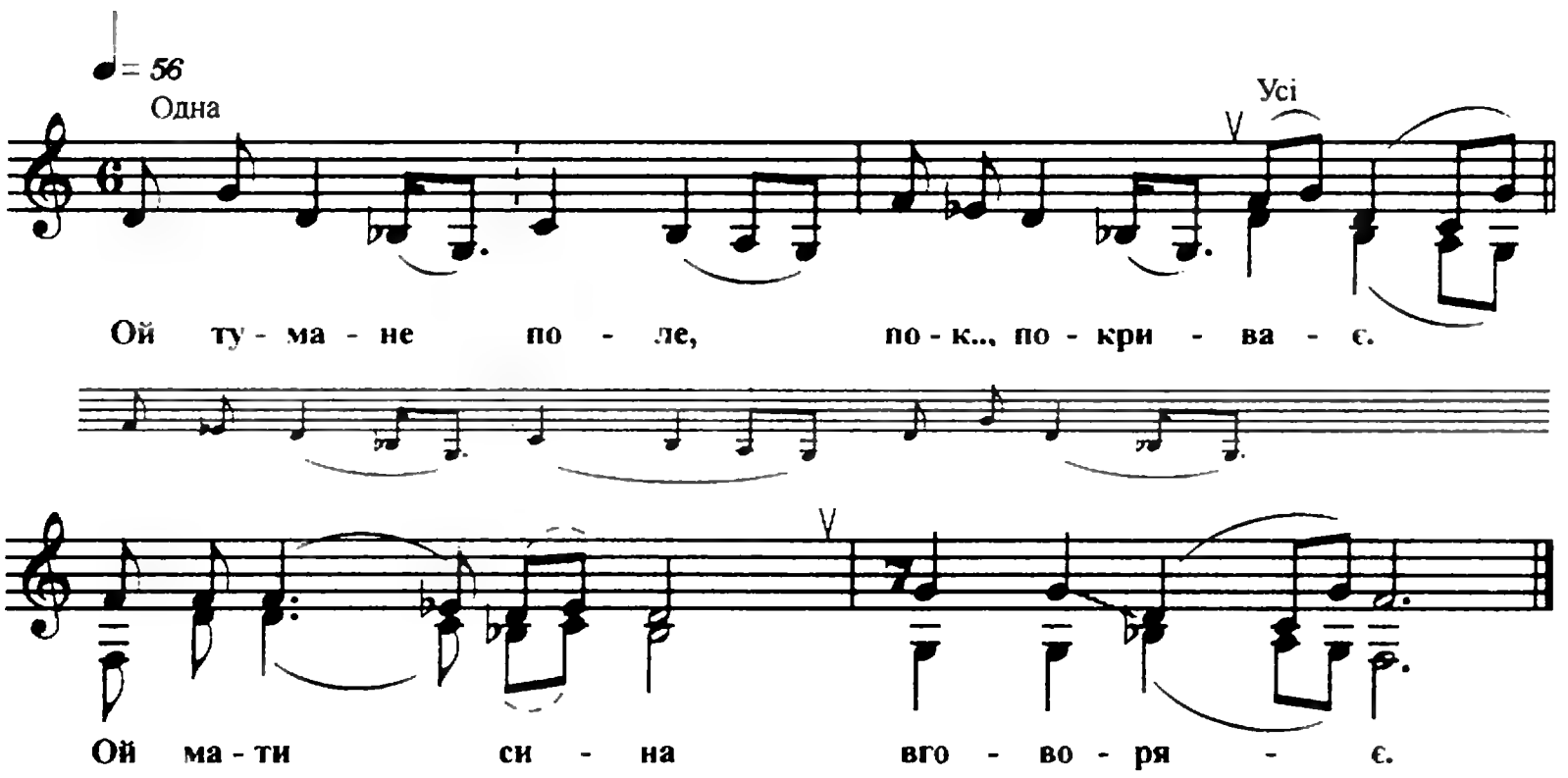
4. — Не сама я осталася,
А й у лузі кущ калини розцвілася. (2)

5. Ой у лузі, на дубочку
Колихала дівчинонька сина й дочку. (2)

6. Колихала та й плакала:
— Ой чого ж я свою неньку не слухала? (2)

317. Ой тумане поле покриває

С. Катеринівка



1. Ой тумане поле, пок.., покриває.
Ой мати сина вговоряє:

2. — Ой не їдь, синку, заночуй дома,
Бо твоя жінка не здорова.

3. Не послухав син своєї матові,
Осідлав коня, сєв, поєхав.

4. Проєхав він поле та проєхав друге,
А на третьому став, становивсь.

5. Ой на третьому стано.., становився.
Пид ним кінь вороний знадобився.

6. Прив'язав коня ой до пакола,
Ой до пакола дубового.

7. Ой до пакола до дубового,
Ой до пояса шолкового.

8. Ой а сам пішов ой до дівчини,
Ой до дівчини Катерини.

9. Ой до дівчини, ой Катерини,
Ой на бєлу постєль, на перину.

318. Ой сади, сади, зелененькі

С. Катеринівка

♩= 60
Одна
Усі
Ой са- ди, са - ди, зе - ле - не - нькі. Ра - но цвє - ли,
а по -зно, по - зно о - па - да - ли.

1. Ой сади, сади, зелененькі.
Рано цвєли, а позно, позно опадали.

2. Ой позно, позно опадали.
Як первий, тепер, тепер спокидає.

3. А тепер, тепер спокидає.
Мимо ходе, а в гості, в гості не заходе.

4. А в гості, в гості не заходе.
Хоч і зайде — так недовго гостює.

5. А хоч зайде — недовго гостює,
Ляже спати — і всю ночку, всю ніч тоскує.

319. Ой чула я через люди

Ст. Новосергіївська

♩= 60

Одна

Ой чу- ла я че - рез лю - ди, шо й до ме - не бра - тик бу - де.

Разом

Жда - ла я, жда - ла, жда - ла, о - жи - да - ла,

1

во - рі - то - чка та й по - роз - чи - ня - ла. -

2

во - рі - то - чка та й по - роз - чи - ня(ла).

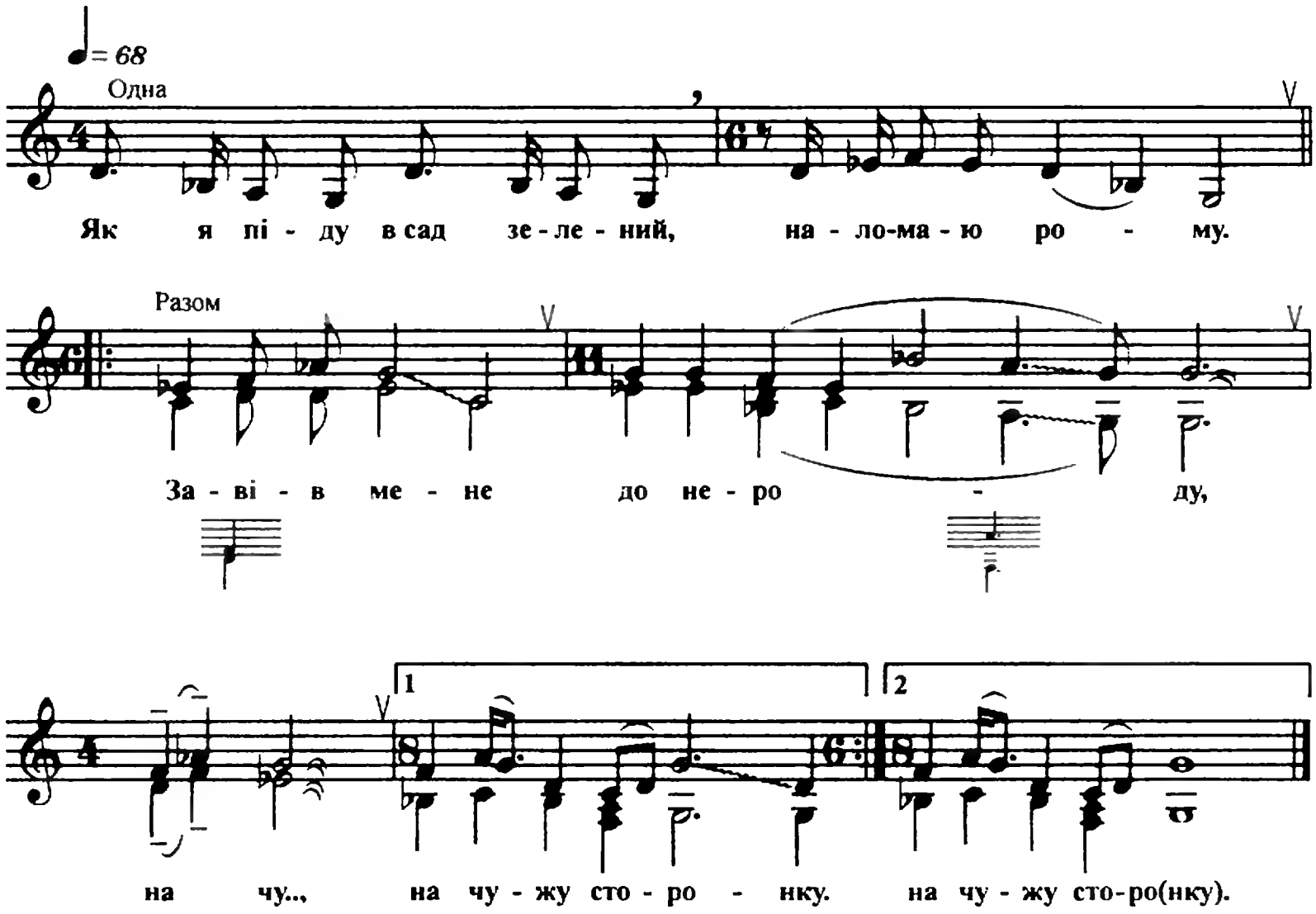
1. Ой чула я через люди, шо й до мене братик буде.
   Ждала я, ждала, ждала, ожидала, воріточка та й порозчиняла.
   Ждала я, ждала, ждала, ожидала, воріточка та й порозчиня(ла).

2. А братічок їде, їде, та й до мене не заїде.
   Дверь минає, дорожку питає, серцю жалю придає.
   Дверь минає, дорожку питає, серцю жалю придає.

3. Не придавай серцю жалю, бо я, бідна, в чужом краю.
   Ніч моя темная, ой зоря неясна, доленька моя нещасная.
   Ніч моя темная, ой зоря неясна, доленька моя неща(сная).

320. Як я піду в сад зелений

Ст. Пластунівська



1. Як я піду в сад зелений, наломаю рому.
   Завів мене до нероду, на чу.., на чужу сторонку.
   Завів мене до нероду, на чу.., на чужу сторон(ку).

2. На чужеї стороненьки не батька й не неньки,
   Тільки в саду зеленому поють, поють соловейки.
   Тільки в саду зеленому поють, поють соловей(ки).

3. Пойте, пойте соловейки, всіма голосами,
   А я піду в сад зелений — вмиюсь, вмиюсь сльозами.
   А я піду в сад зелений — вмиюсь, вмиюсь сльоза(ми).

4. Що за роза, що за квітка на воді кружиться?
   Вийшла з хати стара мати та й ста.., та й стала журиться.
   Вийшла з хати стара мати та й ста.., та й стала журить(ся).

5. Роза, роза, що за квітка на воді зав'яла?
   Неужелі моя доля в чужи.., в чужині пропала?
   Неужелі моя доля в чужи.., в чужині пропа(ла)?

321. Шо же ти, калінушка

С. Катеринівка

♩ = 60
Одна
Всі

Шо же ти, ка - лі - ну - шка, ра - но ро - зцвє - ла?

Ра - но мє - ня ма - мєнь - ка за - муж от - да - ла.

1. Шо же ти, калінушка, рано розцвєла?
   Рано мєня мамєнька замуж отдала.

2. Рано мєня мамєнька замуж отдала.
   Розсержусь на мамєньку годіка на два.

3. Розсержусь на мамєньку годіка на два,
   А на третій годічек пташкой прилечу.

4. А на третій годічек пташкой прилечу.
   Сяду я на вєточку, солов'єм спою.

5. Сяду я на вєточку, солов'єм спою.
   Пускай, пускай мамєнька горкі сльози льоть.

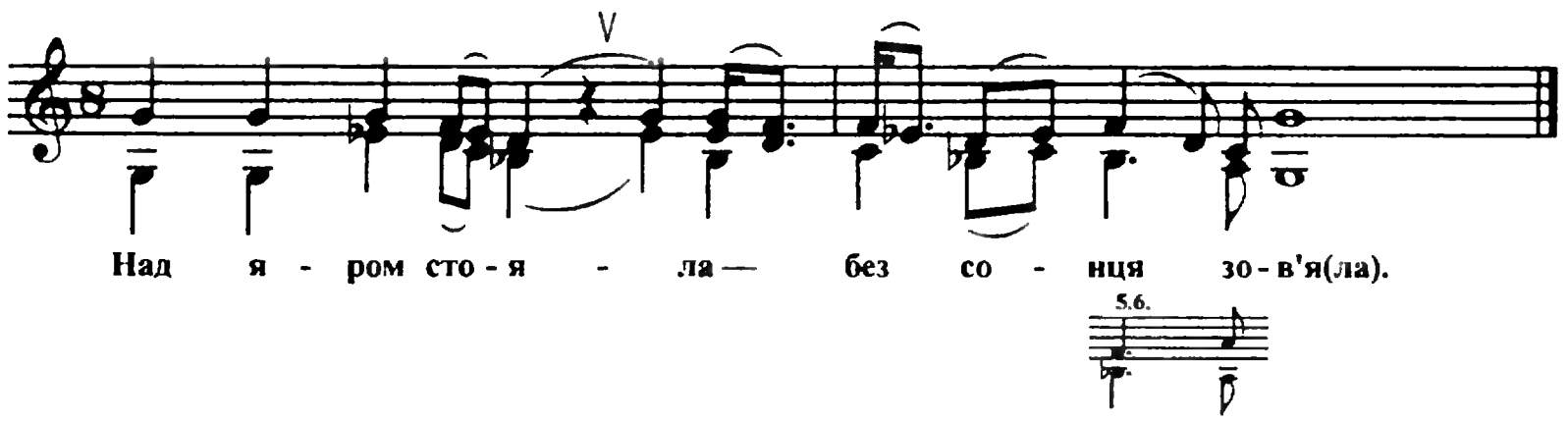
6. Шо же ти, калінушка, рано розцвєла?
   Рано мєня мамєнька замуж отдала.

322. Калина-малина же над яром стояла

Ст. Вищестебліївська

♩ = 60
Одна
Усі

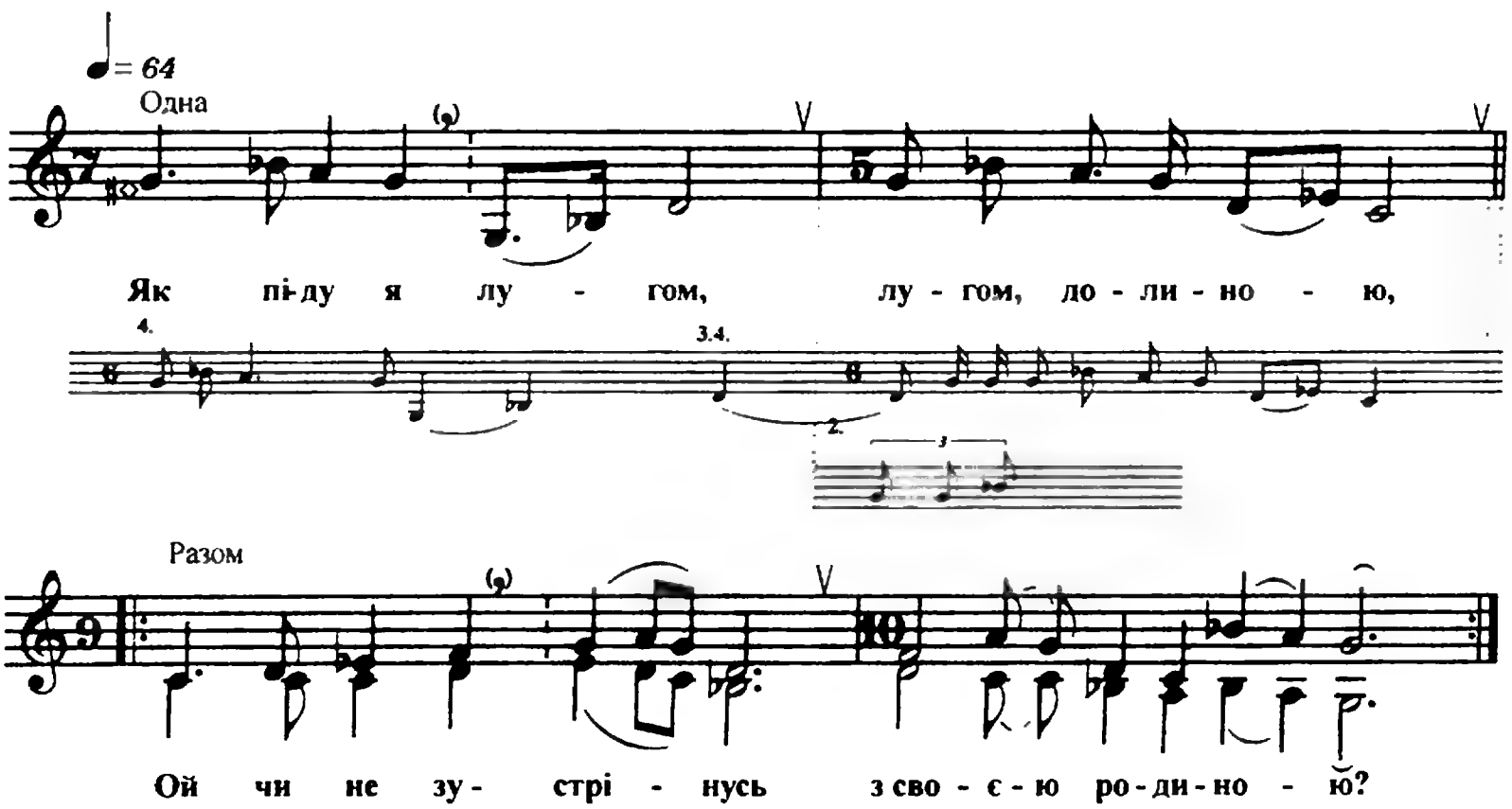
Ка - ли - на - ма - ли - на же над я - ром сто - я - ла,



1. Калина-малина же над яром стояла,
   Над яром стояла — без сонця зов'я(ла).
2. Без сонця зов'яла же, без вітру та й впала.
   Мати свою дочку за год не впізна(ла).
3. — Ой яка ж ти, доню же, яка стара, стала,
   Шо я тебе, доню, за год не впізна(ла).
4. — Ой як міні, мамо же, старой не бувати,
   Як у мене мамо, аж три журби в ха(ті)?
5. Як первая журба же — дитина малая,
   А вторая журба — свекруха лиха.
6. А другая журба же — свекруха лихая,
   А третяя журба — милий помира(є).

323. Як піду я лугом

Ст. Дінська



1. Як піду я лугом, лугом, долиною,
   Ой чи не зустрінусь з своєю родиною? (2)

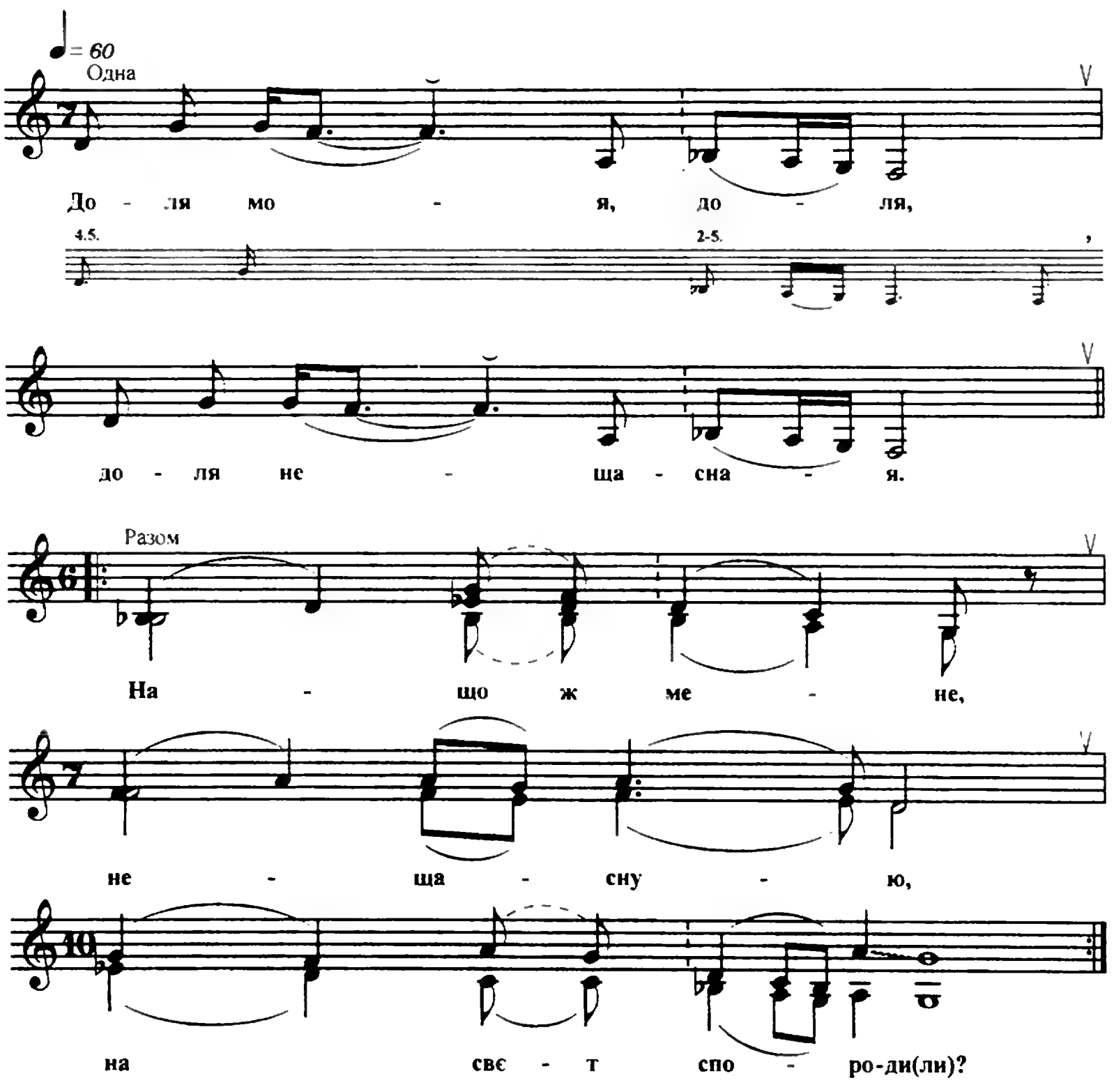
2. Ой там моя сестра та пшениченьку жала.
   Я промовив «здрастуй» — вона ж промовчала. (2)

3. — Сестро моя, сестро, яка же ти горда стала,
   Я промовив «здрастуй», а ти промовчала. (2)

4. — Братіку ж мій, брате, та я й же не горда стала —
   За дрібними слізьми брата й не впізнала. (2)

324. Доля моя, доля

Ст. Дінська



1. Доля моя, доля, доля нещасная.
   Нащо ж мене, нещасную, на свєт спороди(ли)? (2)

2. Нащо ж мене, нещасную, на свєт спородили?
   Лучше ж мене маленькою в морі ж утопи(ли). (2)

3. Як піду я понад морем — синє море грає.
   Прийми ж, прийми, синє море, ще й волна морська(я). (2)

4. Прийми ж, прийми, синє море, ще й волна морськая.
   Ой як мєні надоїла жизнь моя гірка(я). (2)

5. Ой як мєні надоїла жизнь моя гіркая.
   А єї море отвічає: — Ти ще й же молода(я). (2)

325. Як наварю хмелю густенького

Ст. Голубицька

♩= 100 Одна

♩= 60 Разом

Як на - ва - рю хме - лю гу - стень - ко - го —

Та й по - кли - чу ро - ду рі - дненько - го.

1

2

рі - дненько - ко - го.

1. Як наварю хмелю густенького —
   Та й покличу роду рідненького. (2)

2. Багатая сестра конем іде,
   А бідная сестра пішки іде. (2)

3. Багатая сестра з цвіточками,
   А бідная сестра з діточками. (2)

4. Багатая сестра за стіл сіла,
А бідная сестра в поріг стала. (2)

5. Багатая сестра мед-горілку же п'є,
А бідная сестра сльозоньку л'є. (2)

6. Чи не одна мати нас родила,
Чи не одну долю нам дарила? (2)

7. Одній дала долю щасливую,
Другій дала долю нещасную. (2)

326. Із-пид горки (А)

Ст. Брюховецька

♩= 100

Одна

Усі

Із - пид го - рки ві - тер по - ви - ва - є.

Ма - ти в до - чки про жи - ттю пи - та - є.

1. Із-пид горки вітер повиває.
Мати в дочки про життю питає.

2. Мати в дочки про життю питає.
— Питай, мати, в сірого утяти.

3. Спитай, мати, в сірого утяти.
Сіроє утя на морі ночує.

4. Сіроє утя на морі ночує.
Воно ж моє все горечко чує.

5. Воно ж моє все горечко чує.
Перве горе — дитина малая.

6. Перве горе — дитина малая.
Друге горе — сама молодая.

7. Друге горе — сама молодая.
Третє горе — свекруха лихая.

8. Третє горе — свекруха лихая.
А четверте — чоловік ревнивай.

9. А четверте — чоловік ревнивай.
Сам він їде во поле й орати.

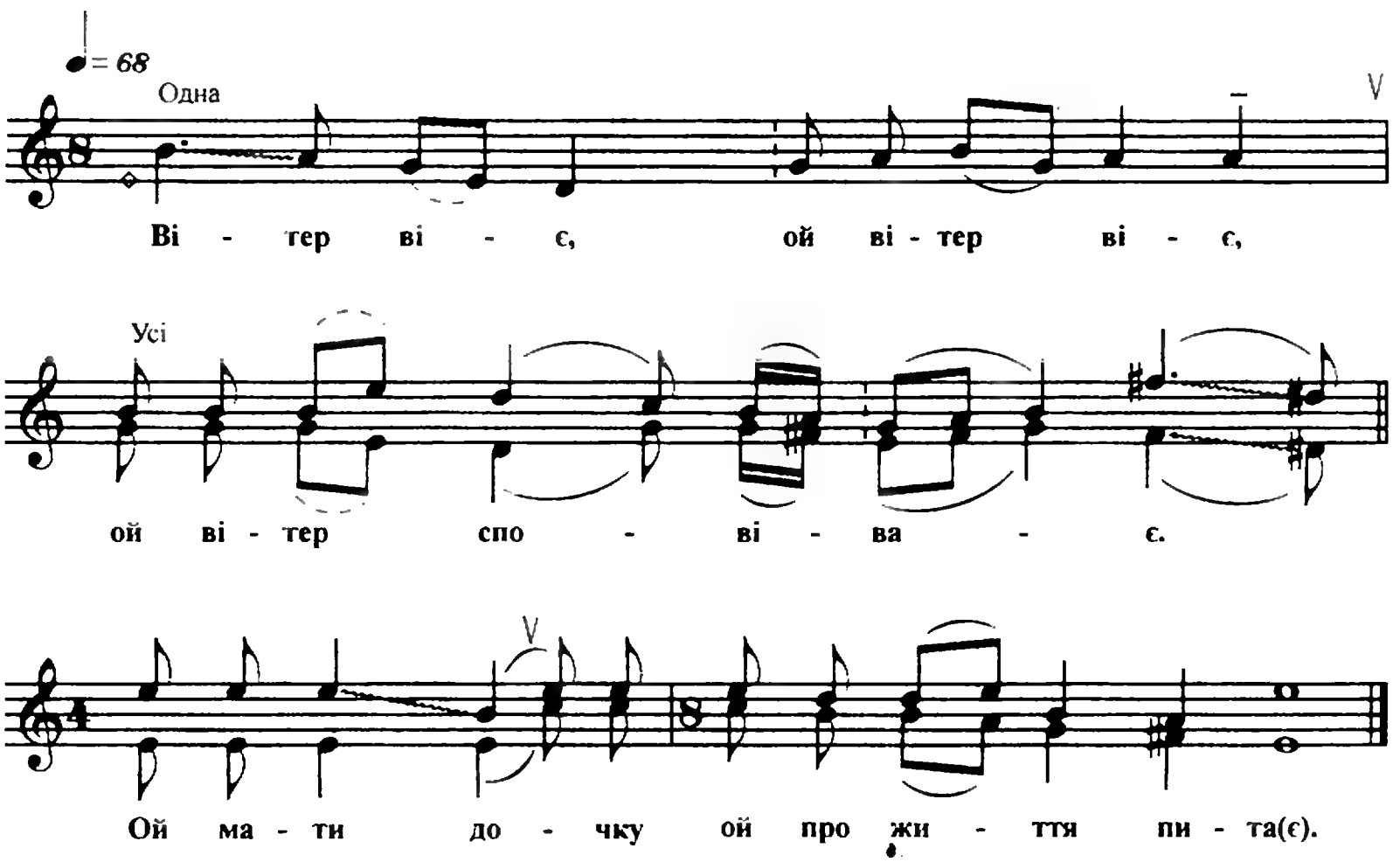
10. Сам він їде во поле й орати,
Мене бере волев поганяти.

11. Мене бере волев поганяти.
— Гею, гею, воли степовиє.

12. Гею, гею, воли степовиє.
Пройшли мої годи молодиє.

327. Вітер віє (Б)

С. Батарейка



1. Вітер віє, ой вітер віє, ой вітер сповіває.
   Ой мати дочку ой про життя пита(є).

2. — Спитай, мати, ой спитай, мати, ой сірого й утяти.
   Ой сіре утя ой на морі ночу(є).

3. Сіре й утя, ой сіре й утя ой на морі ночує,
   Ой оно ж моє ой все горечко чу(є).

4. Перве горе, ой перве горе — ой дитина й малая.
   Ой вторе горе — ой свекруха лиха(я).

5. Третє горе, ой третє горе — ой мій милий ревнивий.
   Ой сам поїхав ой у поле орат(и).

6. Ой сам їде, ой і сам їде ой у поле й орати,
   Ой мене бере ой волів погонят(и).

7. Ой, гей, ви воли, ой, гей, воли, ой воли половиє.
   Ой пройшли ж мої ой літа й молоди(є).

328. Ой вітер віє (В)

Ст. Пластунівська

♩= 60

Одна

Разом

Ой ві - тер ві - є

3.6.8-10.

4,7,11

5.

й ві - те - р по - ві - ва - є,

4.10.11.

ві - те - р по - ві - ва - є.

1. Ой вітер віє й вітер повіває, вітер повіває.
2. Ой мати дочку й про життя питає, про життя питає.
3. — Питай, мамо, сірого ж утяти, сірого ж утяти.
4. Ой сіре же утя й на море ж ночує, на море ж ночує.
5. Й воно же моє ой усе ж горе чує, усе ж горе чує.
6. Перве же горе — свекруха ж лихая, свекруха ж лихая.
7. А вторе же горе — дитина малая, дитина малая.
8. А третє же горе — мій милий ревнивий, мій милий ж ревнивий.
9. Іде же в поле, у поле ж й орати, у поле ж орати.
10. Бере ж мене й волів погоняти, волів погоняти.
11. — Ой, гей, гей, воли же, воли половиє, воли же половиє.
12. Ой пройшли же мої літа же молодиє, літа же молодиє.

329. Ой ти, груша моя кучерявая (А)

С. Приморське

♩= 60

Одна

Усі

— Ой ти, гру - ша мо - я ку - че - ря - ва - я,

Ой ко - ли ж ти со - шла, ко - ли ви - ро - сла?

1. — Ой ти, груша моя кучерявая,
Ой коли ж ти сошла, коли виросла?

2. — Я весною сошла, літом виросла,
На крутом бережку коренилася.

3. На крутом бережку коренилася,
До вдови на забор похилилася.

4. До вдови на забор похилилася,
Де сиділа вона, зажурилася.

5. Зажигала свічку восков'яную,
Зажидала дружка розудалого.

6. Вот ідьот він, пойот: «Де ти, зорька моя?»
Да за ручку бірьот: «Поцелуй міня».

330. Ой ти, груша моя кучерявая (Б)

Ст. Медведівська

♩= 80

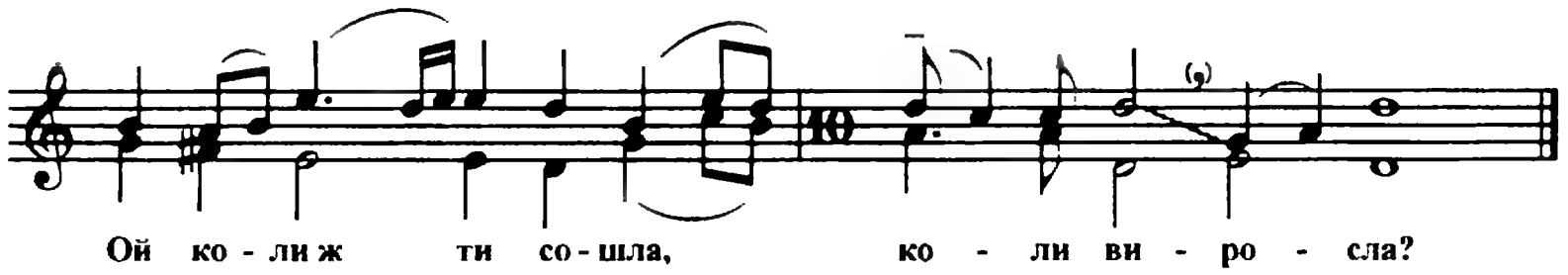
Одна

Разом

— Ой ти, гру - ша мо - я ку - че - ря - ва - (а) - я,

3.

4.



1. — Ой ти, груша моя кучерявая,
   Ой коли ж ти сошла, коли виросла?

2. Ой коли ж ти сошла, коли виросла?
   — Я весною сошла, літом виросла.

3. Я весною сошла, літом виросла,
   Я й зорею цвіла, дньом осипалася.

4. Я й зорею цвіла, дньом осипалася,
   На високий забор похилилася.

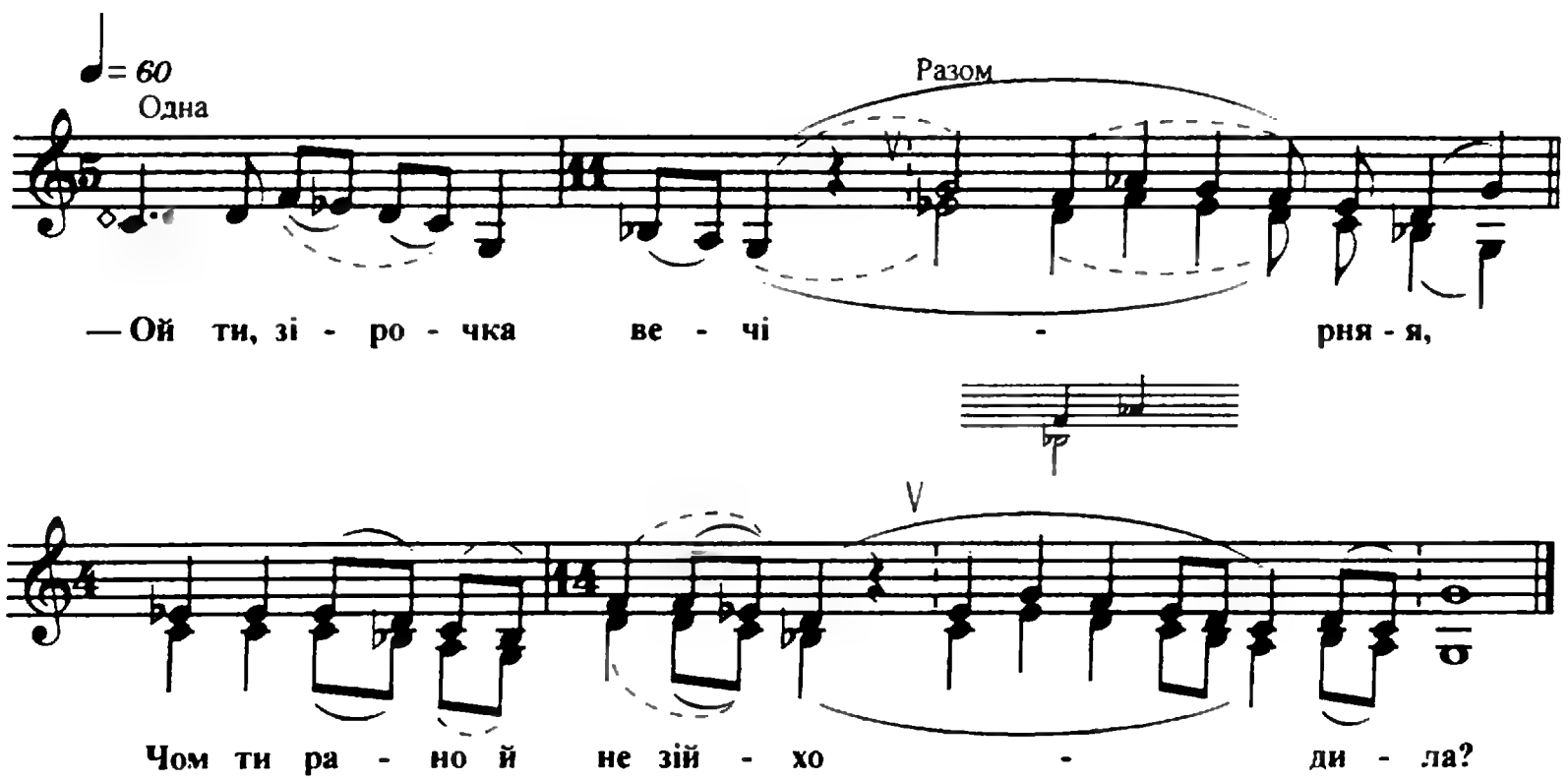
5. На високий забор похилилася,
   Де сиділа вдова пізно вечером.

6. Там сиділа вдова пізно вечером,
   Зажигала свічку восков'яную.

7. Зажигала свічку восков'яную,
   Зажидала дружка разудалого.

331. Ой ти, зірочка вечірняя

Х. Жовті Копани



1. — Ой ти, зірочка вечірняя,
Чом ти рано й не зійходила?

2. Вище ліса, вище темного,
Вище садика зеленого.

3. — Я сходила, підбивалася
Вище ліса, вище темного.

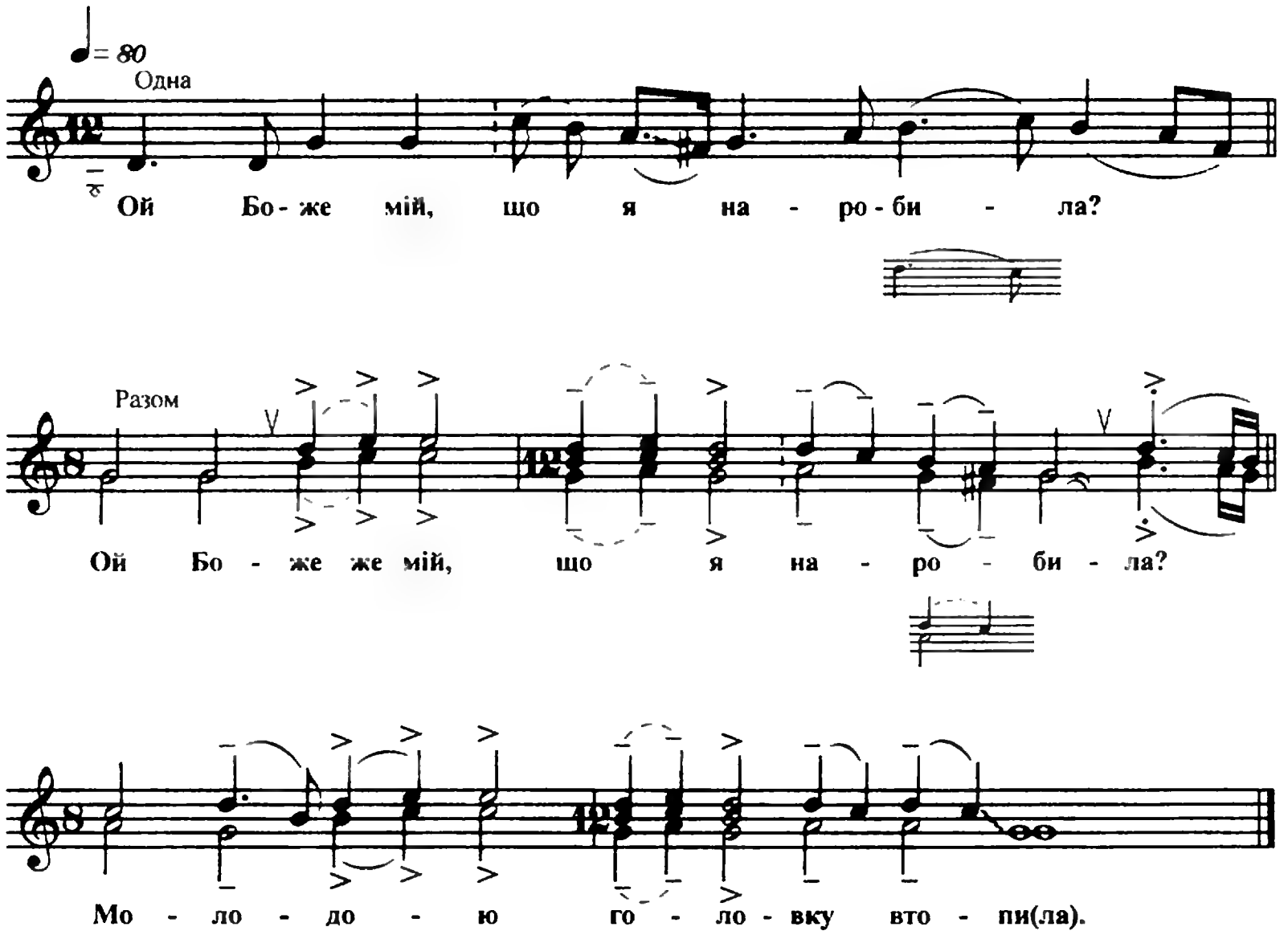
4. Вище садика зеленого,
Вище дуба та й зеленого.

5. Вище дуба та й зеленого,
Вище гнізда солов'їного.

6. Вище гнізда солов'їного,
Вище доміка вдовиного.

332. Ой Боже мій, що я наробила?

Ст. Кугоєйська



1. Ой Боже мій, що я наробила?
Ой Боже же мій, що я наробила?
Молодою головку втопи(ла).

2. Утопила в зрублену криницю.
Утопила в зрублену криницю.
Вийшла заміж за горького п'яниц(ю).

3. Та й не знала, як з ним вірно жити.
Та й не знала, як з ним вірно же жити.
Пішла його раненько буди(ти).

4. Пішла його раненько будити.
Пішла його раненько й будити
Та й підняла новоє ряден(це),

5. Та й підняла новоє ряденце.
Та й підняла новоє ряденце:
— Ставай, ставай моє вірне сер(це).

6. Став миленький головку підіймати.
Став миленький головку підіймати —
Стала мила в віконце тіка(ти).

7. — Рано, моя мила, норови взнала.
Рано, моя мила, норови взнала,
Що заранці в віконце тіка(ла).

8. — А я, милий, тих норов не знала.
А я, милий, тих норов не знала —
Мені твоя сусідка сказа(ла).

333. Посіяла розу край вікна

Ст. Голубицька

♩= 100

Одна — Разом

По-сі-я-ла ро-зу край ві-кна. По-сі-я-ла ро-зу край ві-кна.

За-і-мє-ла му-жа, за-і-мє-ла му-жа,

за-і-мє-ла му-жа пи-я-ка.

1. Посіяла розу край вікна. Посіяла розу край вікна.
   Заімєла мужа, заімєла мужа, заімєла мужа пияка. (2)

2. Нічого не робе, тільки п'є. Нічого не робе, тільки п'є.
   А прийде додому, а прийде додому, а прийде додому — жінку б'є. (2)

3. — Не бий мене, муже, не карай. Не бий мене, муже, не карай,
   Бо я тебе бросю з малими дітями, а сама поїду за Дунай. (2)

4. Ой жінка на лодку сідає. Ой жінка на лодку сідає.
   Правою рученькой, білою хустиной, білою хустиной махає. (2)

5. — Ой вернися, жінко, додому. Ой вернися, жінко ж, додому.
   І ложки не миті, тарілки побиті, а діточки плачуть на печі. (2)

6. Ой вернулась жінка уночі. Ой вернулась жінка уночі.
   І ложки немиті, казани побиті, а діточки плачуть на печі. (2)

334. Верба, верба, де ти зройсла?

Ст. Старокорсунська

♩= 88

3

Ве - рба, ве - рба, де ти зрой - сла,

3.

Не пі - ду за - між за рік, за два,

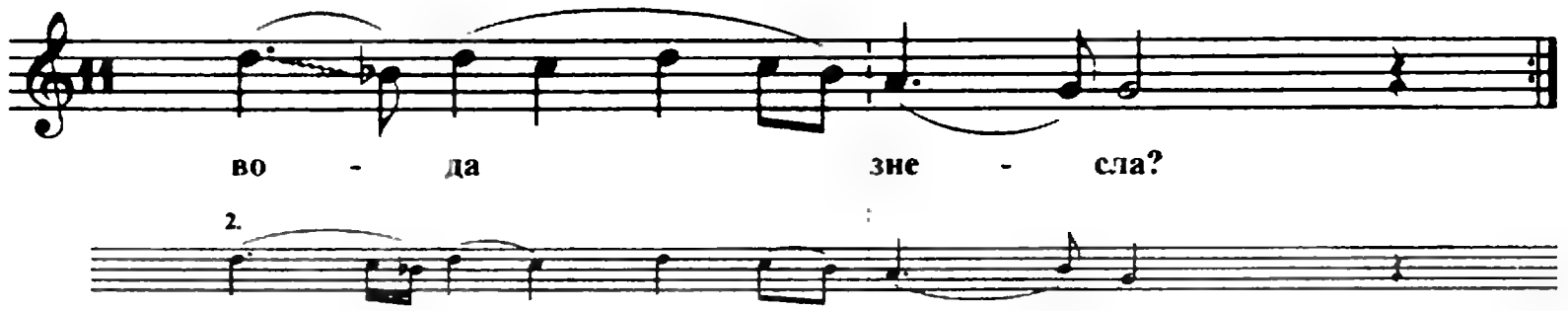
4.

А пі - ду я за - між аж п'я - то - го.

Шо тво - є же ли - стя - чко

2.

5.



1. Верба, верба, де ти зройсла,
   Шо твоє же листячко вода знесла? (2)

2. Знесла вода, знесла тиха,
   А я же, молодая, як його же года. (2)

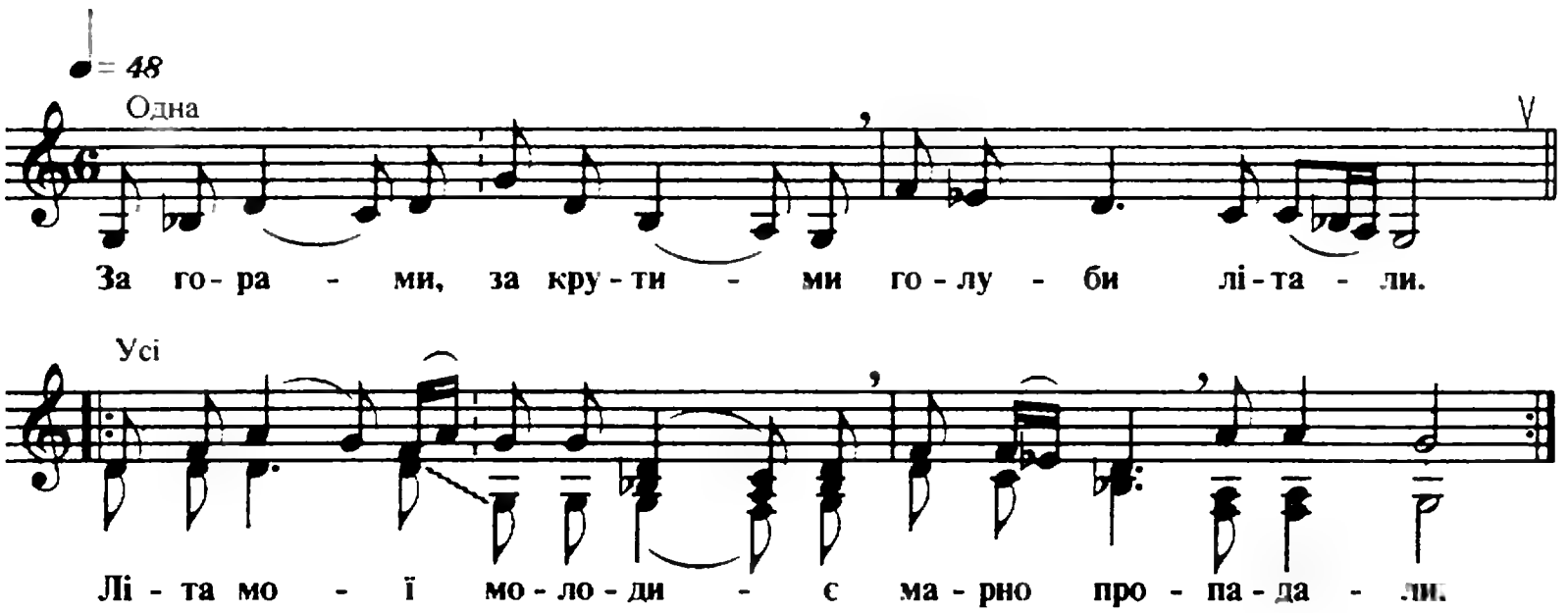
3. Не піду заміж за рік, за два,
   А піду же я заміж аж п'ятого. (2)

4. А піду я заміж аж п'ятого
   За того же п'яницю проклятого. (2)

5. Кажуть люди, що він не п'є,
   А він іщод(і)ня же з корчми іде. (2)

335. За горами, за крутими (А)

Ст. Іркліївська



1. За горами, за крутими голуби літали.
   Літа мої молодиє марно пропадали. (2)

2. Запрягайте, хлопці, коней, коней вороние.
   Та й поїдим доганяти літа молодиє. (2)

3. — А ми гнались та й догнали в саду на помості.
   Ой верниться, літа мої, хоч на час у гості. (2)

4. — Не вернемось ми до тебе, ми тілько од тебе.
Було б тобі шанувати, як були ми в тебе. (2)

5. Чи ми з'їли, чи ми спили, чи гарно сходили.
Тільки того ж і згадаєм, що важко робили. (2)

336. Запряжу я коні в дрожки (Б)

Ст. Старомишастівська

♩= 80
Одна
За - пря - жу я ко - ні в дро-жки, ко - ні во - ро - не - ньки,
Усі
Та й по - ї - дем та й до - го - ня - ти же
лі - та мо - ло - де - ньки.
Та й по - ї - дем до - го - ня - ти же
лі - та мо - ло - де - ньки.

1. Запряжу я коні в дрожки, коні вороненькі,
   Та й поїдем та й догоняти же літа молоденькі. (2)

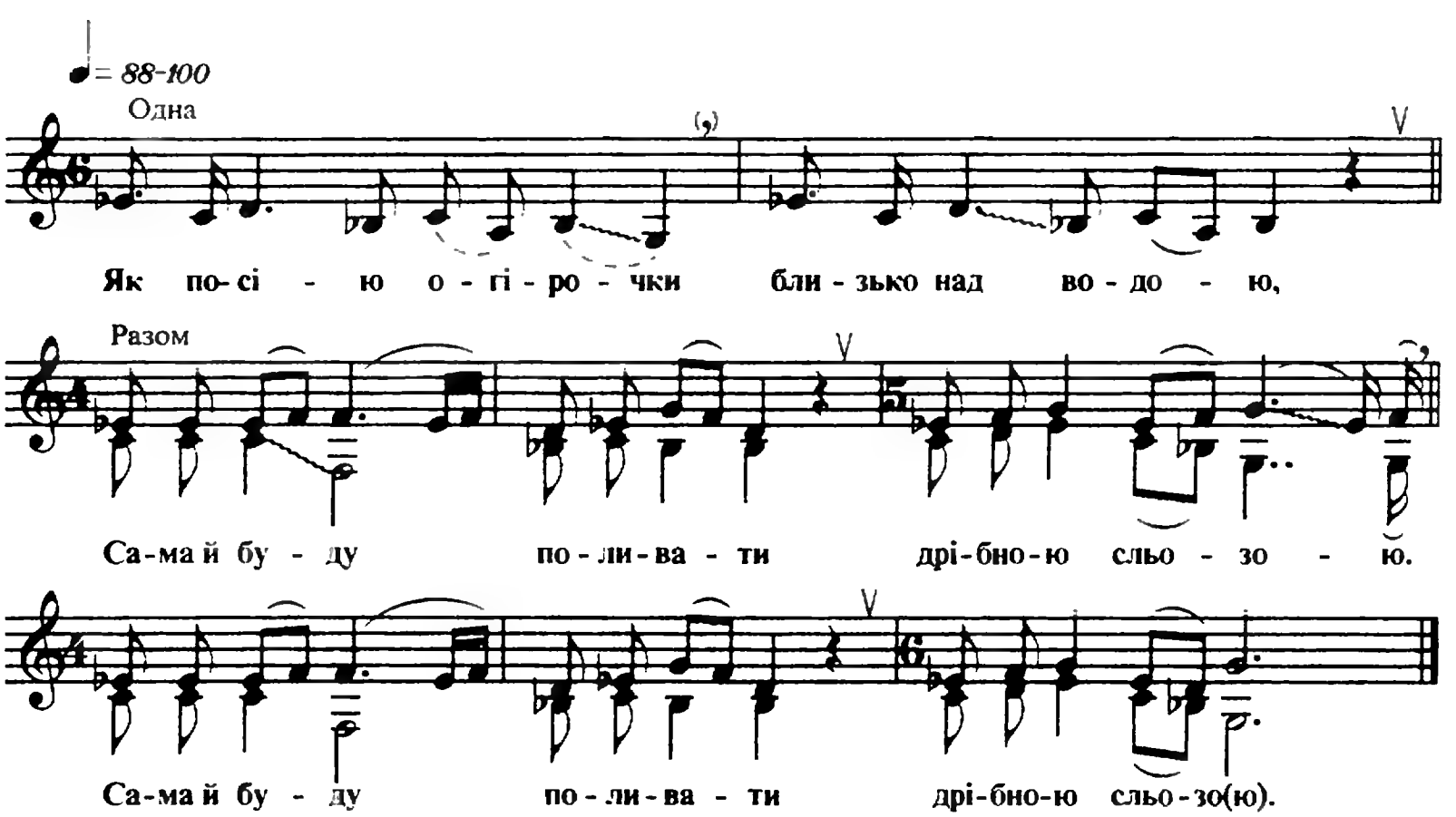
2. Погоняли, догоняли — догнали на помості.
   — Ой верніться, літа мої же, хоч на час у гості. (2)

3. — Хоть вернимось, не вернимось — та й вже не до тебе.
   Та було б тоді шанувати же, як були ми в тебе. (2)

ПІСНІ БАЛАДНОГО СТИЛЮ

337. Як посію огірочки

Ст. Медведівська



1. Як посію огірочки близько над водою,
   Сама й буду поливати дрібною сльозою.
   Сама й буду поливати дрібною сльозо(ю).

2. Ростять, ростять огірочки, широкі листочки.
   Не бачила й миленького четері годочка.
   Не бачила й миленького четері годочк(а).

3. А на п'ятий побачила, як чериду гнала.
   Не посміла сказать «здрастуй», бо мати стояла.
   Не посміла сказать «здрастуй», бо мати стоял(а).

4. А мати стояла, а батько ж дивився.
Не посміла сказать «здрастуй», щоб не насварився.
Не посміла сказать «здрастуй», щоб не насваривс(я).

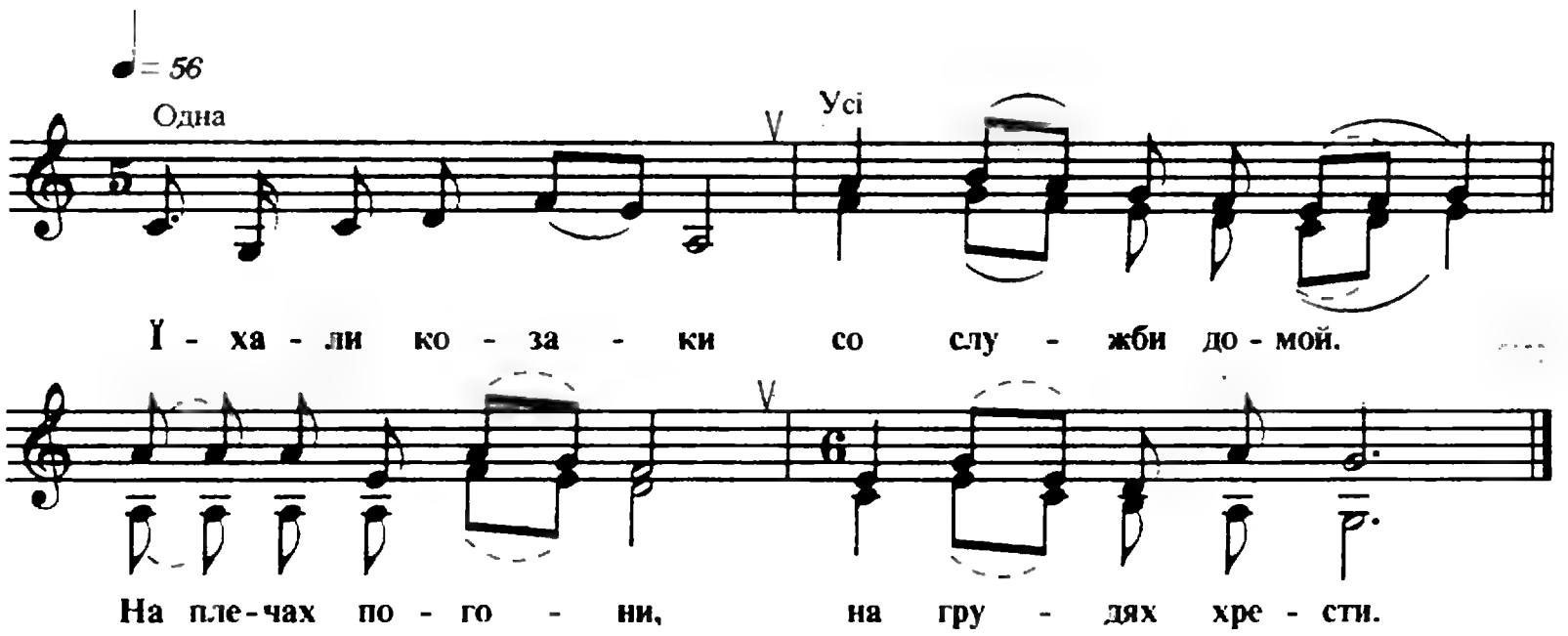
5. Я йому нічого, він мені ні слова.
Махнув біленьким платочком: «Будь, мила, здорова».
Махнув біленьким платочком: «Будь, мила, здоров(а)».

6. Як поїхав мій миленький за нові ворота,
Не бере ж ту дівчиноньку ні сон, ні робота.
Не бере ж ту дівчиноньку ні сон, ні робот(а).

7. Як поїхав мій миленький за густіє ліса,
Як полились той дівчини дрібненькіє сльози.

238. Їхали козаки со служби домой (А)

С. Катеринівка



1. Їхали козаки со служби домой.
На плечах погони, на грудях хрести.

2. Їдуть по дорозі — папаша стоїть.
— Здрастуй, папаша. — Здоров, синок.

3. — Розкажи, папаша, як сім'я живе.
— Сім'я, слава Богу, прибавилася:

4. Жена молодая за пам'ятю жила,
От чужого мужа дитя родила.

5. Син отцу — ні слова, сідає на коня,
На коня гнідого і мчиться домой.

6. Доїзжа додому — жена й мать стоїть,
Та стоїть з улибкой жена й її синок.

7. — Прости, мій синочок, женє ти молодой.
— Тобі, мать, прощаю, женє же — нікогда.

8. Заблістала сабля в козацькой рукє,
Злетіла головушка з нєвєрной женє.

9. — Ой синку, мій синку, шо ж ти наробив?
Малую дитину навік осиротив.

10. — Жену похоронять, дитя люди возьмуть,
Міня, молодого, в Сибір отошлють.

339. Тихо, тихо на вулиці буде (Б)

Ст. Березанська

♩= 100 Одна

♩= 60 Усі

Ти - хо, ти - хо на ву - ли - ці бу - де,

Ко - ли ми - лий до ме - не при - бу - де.

1. Тихо, тихо на вулиці буде,
Коли милий до мене прибуде.

2. Він прибуде, він мене розбуде,
Скаже: «Здрастуй, мила, чорнобрива».

3. Скаже: «Здрастуй, мила, чорнобрива.
Чия в тебе на руках дитина?»

4. — Була в мене циганочка Дуня,
Вона свою дитину забула.

5. — Брешеш, мила, брешеш, чорнобрива,
Що у тебе циганська дитина.

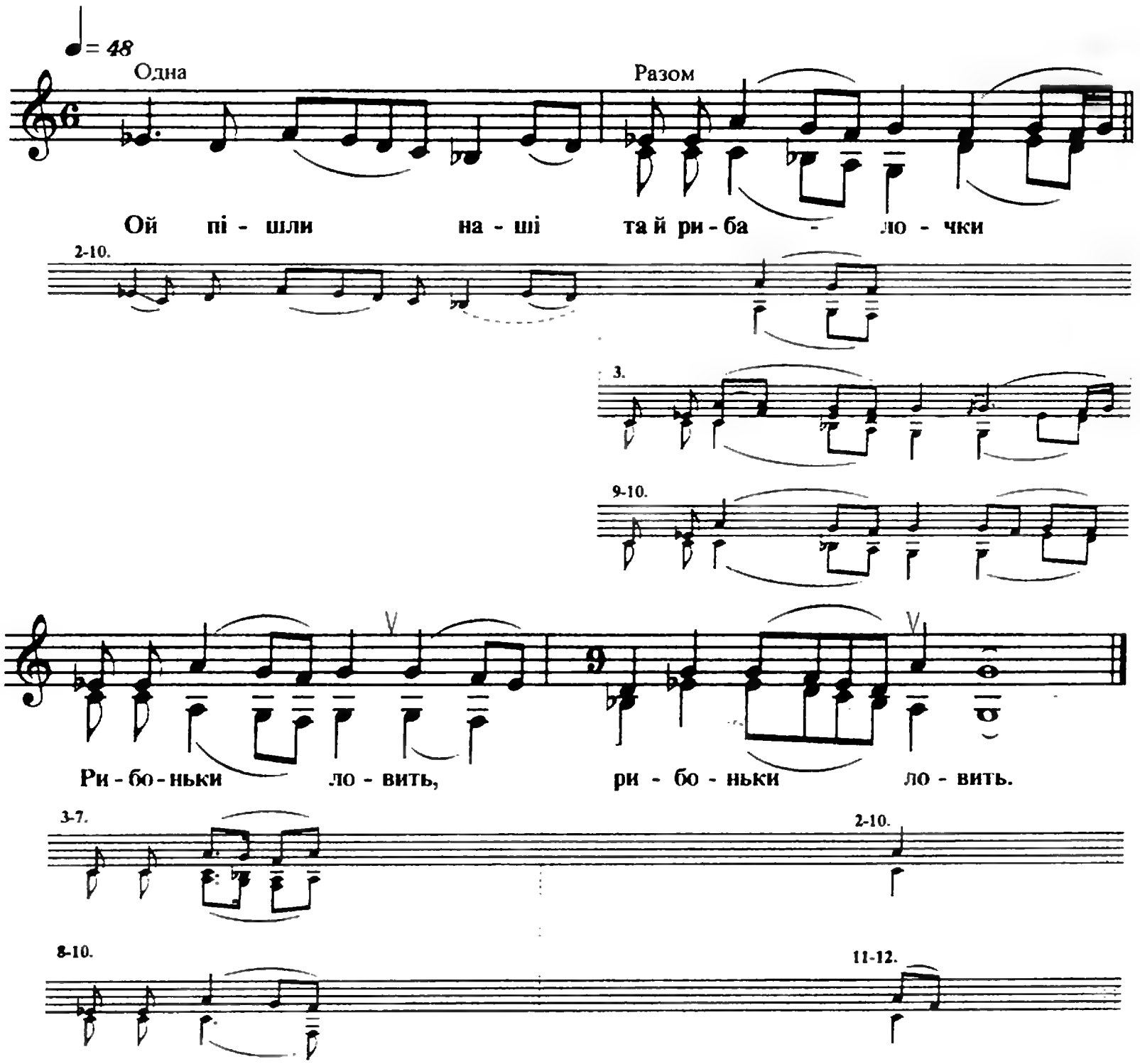
6. Циганська дитина чорненька,
А й у тебе дитина біленька.

7. — Підем, милий, підем у хату,
Буду тобі всю правду казати.

8. Був у мене козаче три ночі,
Він оставив свої карі очі.

340. Ой пішли наші та й рибалочки

Ст. Староджереліївська



1. Ой пішли наші та й рибалочки
   Рибоньки ловить, рибоньки ловить.

2. Рибоньки ловили — ой не піймали
   Ой щуки-риби, піймали лина.

3. Піймали лина, ой роздивились,
   Ой розсмотрелись — та й нашли дитя.

4. Ой найшли дитя та й взяли, взяли
   Та й малюточку на казьоний двор.

5. Ой на казьоний двор. Ой ударили
Та й рибалочки ой у колокол.

6. В большой колокол. — Та й собирайтесь,
Ой дівчаточка, всі й на перебор.

7. Всі й на перебор. Ой яка же з вас,
Та й дівчинонька, сина вродила?

8. Сина вродила. Ой не хрестивши,
Ой не моливши, в річку кинула.

9. В річку кинула. — Ой пливи ж, пливи,
Та й малюточка, як легке перо.

10. Як легке перо. Ой шоб на мені,
Та й молодої, слави не було.

341. Зайди, зайди, місяченьку

Ст. Шкуринська

♩. = 52
Одна
Усі
Зай - ди, зай - ди, мі - ся - че - ньку, зай - ди за го - ру,
А я з сво - їм ми - ле - се - ньким тро - шки по - бу - ду.

1. Зайди, зайди, місяченьку, зайди за гору,
А я з своїм милесеньким трошки побуду. (2)

2. — Ой ти, мила, моя мила, що ж буду казать,
Як не велить батько й мати тебе, бідну, брать. (2)

3. — Як не велить батько й мати мене, бідну, брать,
То їдь собі на Вкраїну багачку шукать. (2)

4. — Ой об'їхав, моя мила, села й города
Та й узнав, що є багаче як ти, сирота.(2)

5. А в неділю рано, рано всі звони гудуть.
Молодую дівчиноньку хоронить несуть. (2)

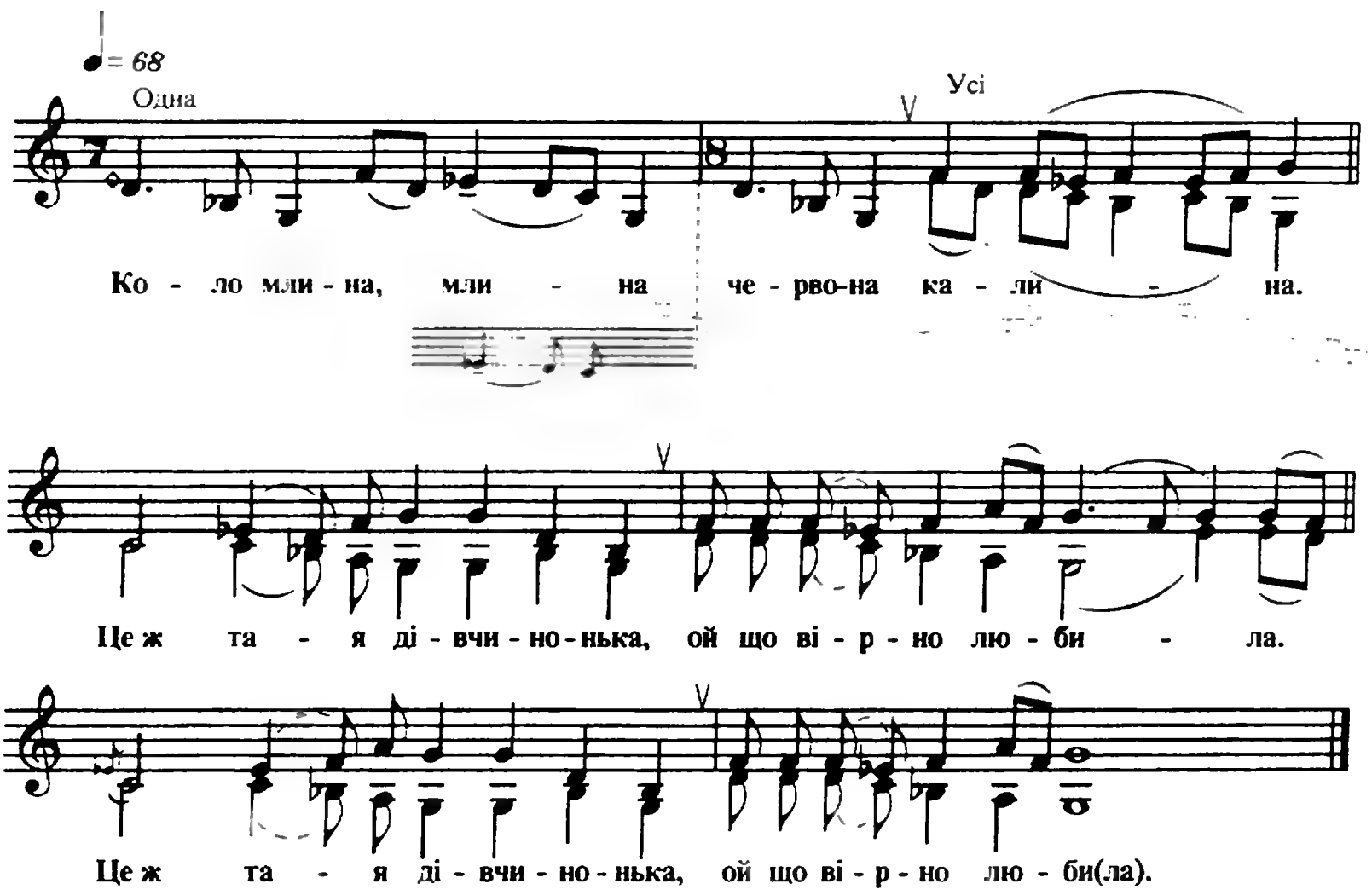
6. — Розтупиться, добрі люди, дайте мені стать.
Хоч неживу поцілую, бо будуть ховать. (2)

7. Як іде він додомоньку, спотикається.
Стоїть батько на воротях, усміхається. (2)

8. — Ой бодай же ти, мій батько, віку не дожив,
Як ти ж мене з дівчинонькой навік розлучив. (2)

342. Коло млина, млина

Ст. Вищестебліївська



1. Коло млина, млина червона калина.
Це ж тая дівчинонька, ой що вірно любила.
Це ж тая дівчинонька, ой що вірно люби(ла).

2. Ой любила, кохала та й причарувала.
Вивела коня з двору, ой сама ж осідлала.
Вивела коня з двору, ой сама ж осідла(ла).

3. Винесла рибину, хліба половину:
— Це ж тобі, мій миленький, ой вечеря найшвидче.
Це ж тобі, мій миленький, ой вечеря найшвид(че).

4. Ой вечеряй, вечеряй та їдь у дорогу.
Коли ти нежонатий, оставайся зо мною.
Коли ти нежонатий, оставайся зо мно(ю).

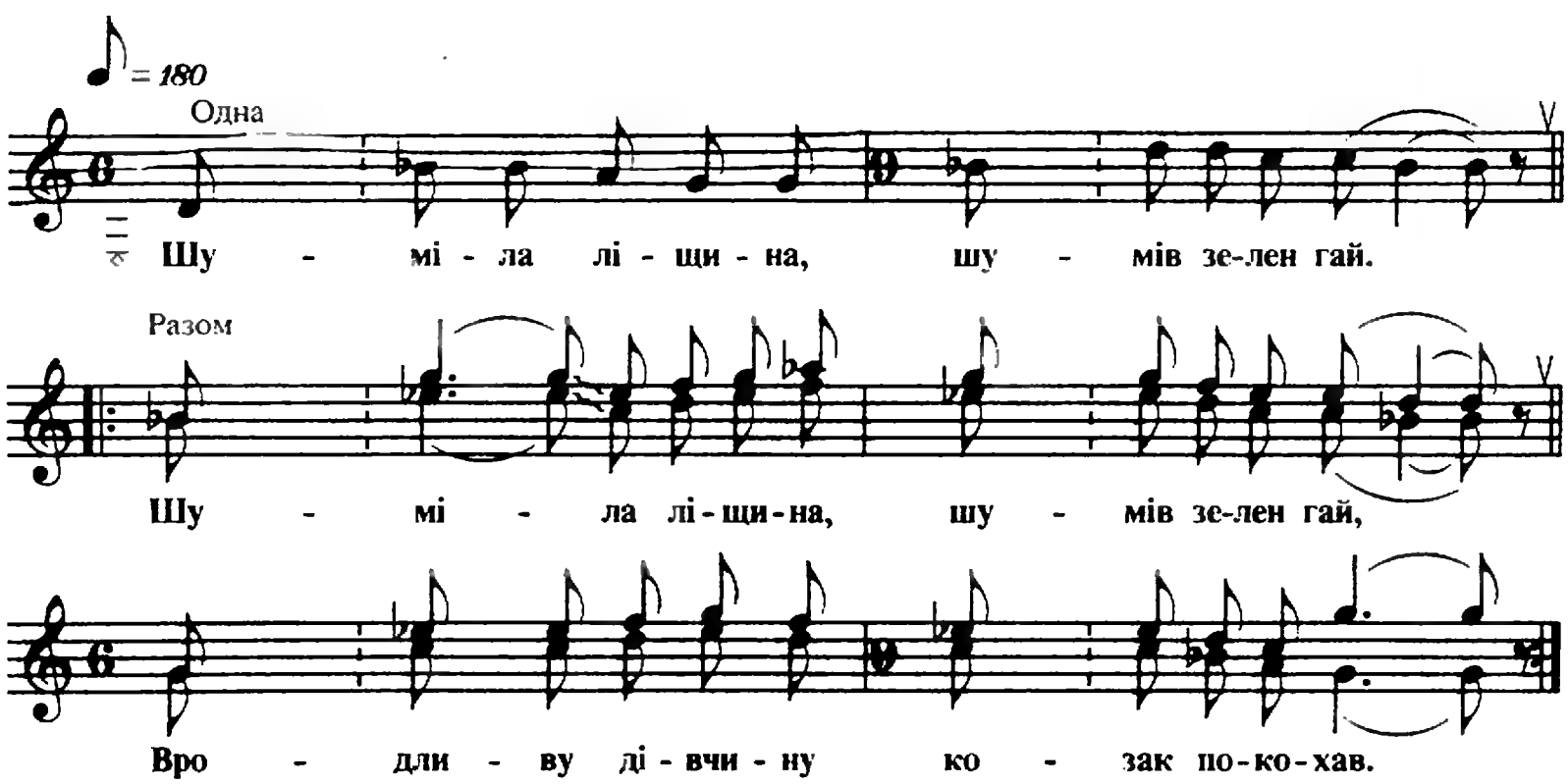
5. — Єсть у мене жінка, єсть і двоє діток.
Ой рад би я, серденько, ой до них полетіти.
Ой рад би я, серденько, ой до них полетіть.

6. — Мабуть, тобі, серденько до їх не літати.
Мабуть, тобі, серденько, ой за мною вікувати.
Мабуть, тобі, серденько, ой за мною вікува(ти).

343. Шуміла ліщина, шумів зелен гай

Слова *М. Вороного* (народна обробка)

Ст. Тамань



1. (8). Шуміла ліщина, шумів зелен гай.
Шуміла ліщина, шумів зелен гай,
Вродливу дівчину козак покохав. | Двічі

2. — Як хочеш, козаче, моєї краси,
Як хочеш, козаче, моєї краси,
Із матері серце мені принеси. | Двічі

3. Три дня і три ночі козак той не спав.
Три дня і три ночі козак той не спав
Із матері серце дівчині дістав.
| Двічі

4. Прийшов він до неї та й став на поріг.
Прийшов він до неї та й став на поріг
І з матері серце він кинув до ніг.
| Двічі

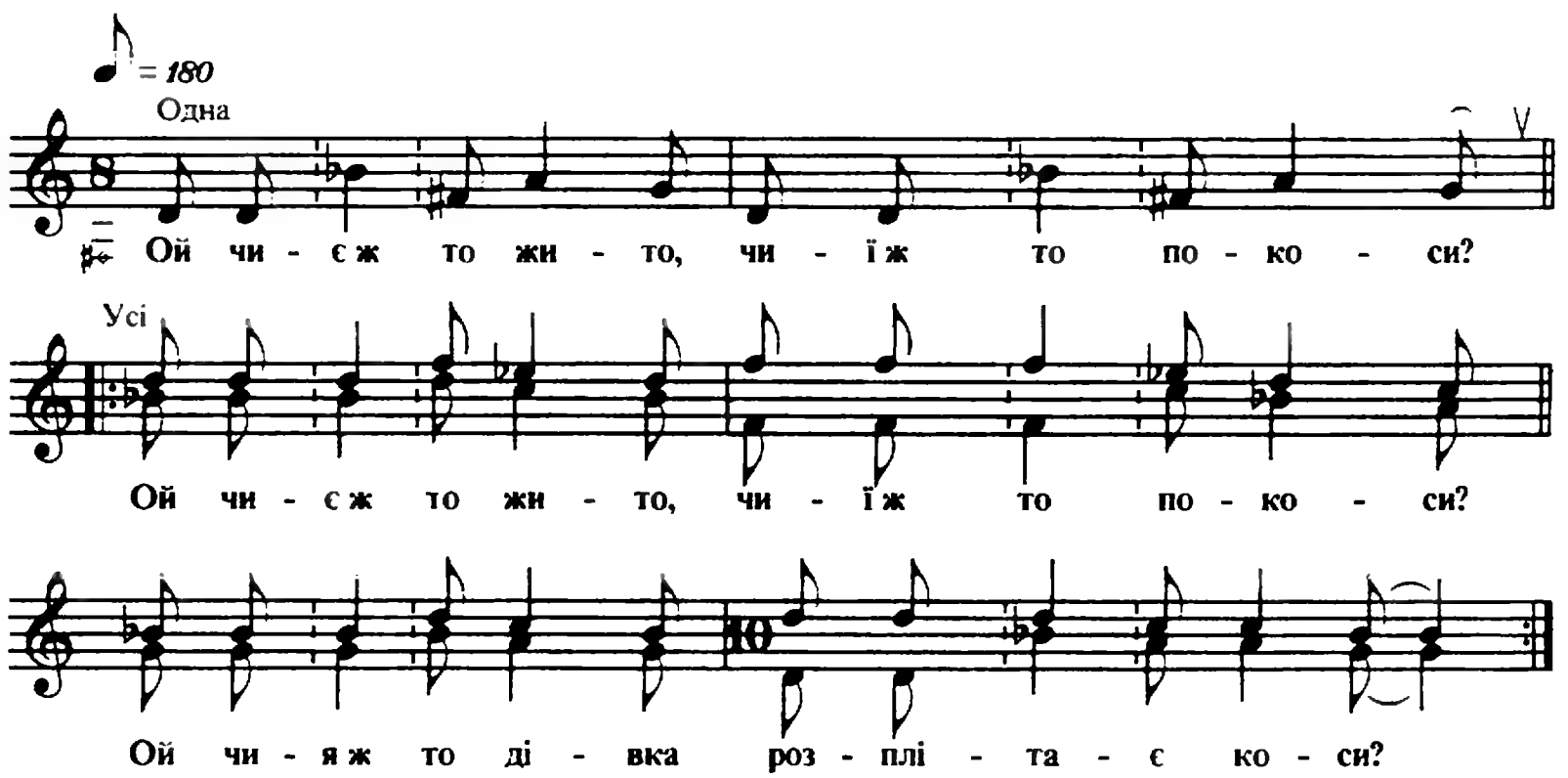
5. — Козаче, козаче, шо ж ти наробив?
Козаче, козаче, шо ж ти наробив?
Я тільки шутила — ти матєр убив.
| Двічі

6. Не хочу, козаче, не хочу тебе.
Не хочу, козаче, не хочу тебе.
Ти матєр убив, ти погубиш мене.
| Двічі

7. Іди ж ти, козаче, за темні ліси.
Іди ж ти, козаче, за темні ліси,
Шукай собі долі, другої краси.
| Двічі

344. Ой чиє ж то жито

Ст. Калниболоцька



1. Ой чиє ж то жито, чиї ж то покоси?
Ой чиє ж то жито, чиї ж то покоси?
Ой чия ж то дівка розплітає коси?
| Двічі

2. Коси розпустила, ни з ким не ходила.
Коси розпустила, ни з ким не ходила,
Молодого парня сама полюбила.
| Двічі

3. Провожала мати сина у солдати.
Провожала мати сина у солдати,
Молоду невістку — в поле жито жати.

Двічі

4. Жала вона й жала, жала-вижинала.
Жала вона й жала, жала-вижинала,
Пока за сход сонця тополиной стала.

Двічі

5. Прийшов син до хати: — Здрастуй, рідна мати.
Прийшов син до хати: — Здрастуй, рідна мати.
Шо ж то й за тополя стоїть серед поля?

Двічі

6. — Не питай ти, синку, про тою причину.
— Не питай ти, синку, про тою причину,
Бери в руки топор — рубай тополину.

Двічі

7. Первий раз ударив — вона й похилилась.
Первий раз ударив — вона й похилилась,
Другий раз ударив — вона попросилась.

Двічі

8. — Не рубай, козаче, я ж твоя дружина.
Не рубай, козаче, я ж твоя дружина,
А вверху у листях спить твоя дитина.

Двічі

9. Бросав козак топор, обняв тополину.
Бросав козак топор, обняв тополину,
Обняв тополину, цилував дитину.

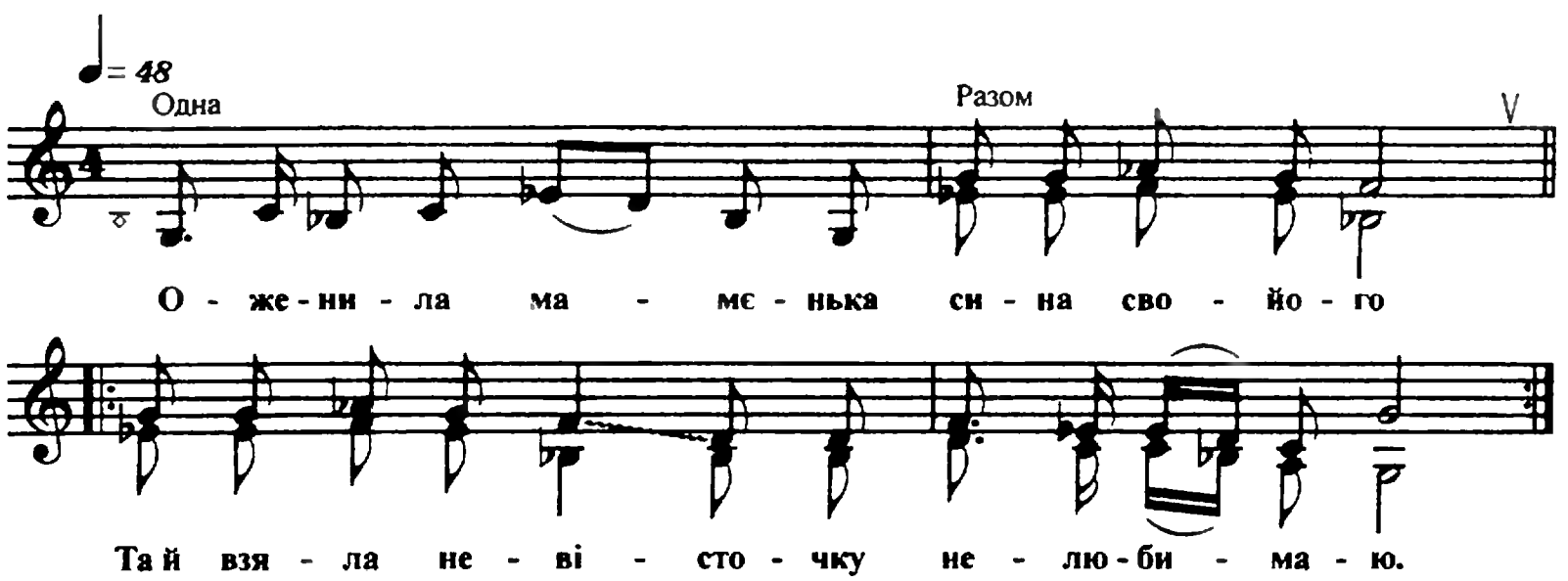
Двічі

10. — Мати ж моя, мати, шо ж ти наробила?
Мати ж моя, мати, шо ж ти наробила?
Ти ж мене з сім'єю навік розлучила.

Двічі

345. Оженила мамєнька

С. Батарейка



1. Оженила мамєнька сина свойого
Та й взяла невісточку нелюбимаю. (2)

2. Та й послала в полюшко, в поле работать.
— Не вибереш льонику — не їжай домой, (2)

3. Не вибереш льонику — не їжай домой.
Залягай у полюшки, заростай травой. (2)

4. Як приїхав синушка з армії домой,
Та й питає мамєньку: — Шо в поле трава? (2)

5. *— Ото ж твоя жіночка, шо в полі трава.*
Як розложив косоньку, травка говорить. (2)

6. — Не коси, мій миленький, я твоя жена.
Оце ж твоя маменька мене закляла. (2)

346. Ой там, на горі

С. Кучугури

♪ = 80

Одна

Ой там, на го - рі, ой там, на кру - тій,

Разом

ой там си - ді - ло па - ра го - лу - бів.

Ой там си - ді - ло па - ра го - лу - бів.

1. Ой там, на горі, ой там, на крутій,
Ой там сиділо пара голубів. (2)

2. Цілувалися, милувалися,
Сизими крильми обнималися. (2)

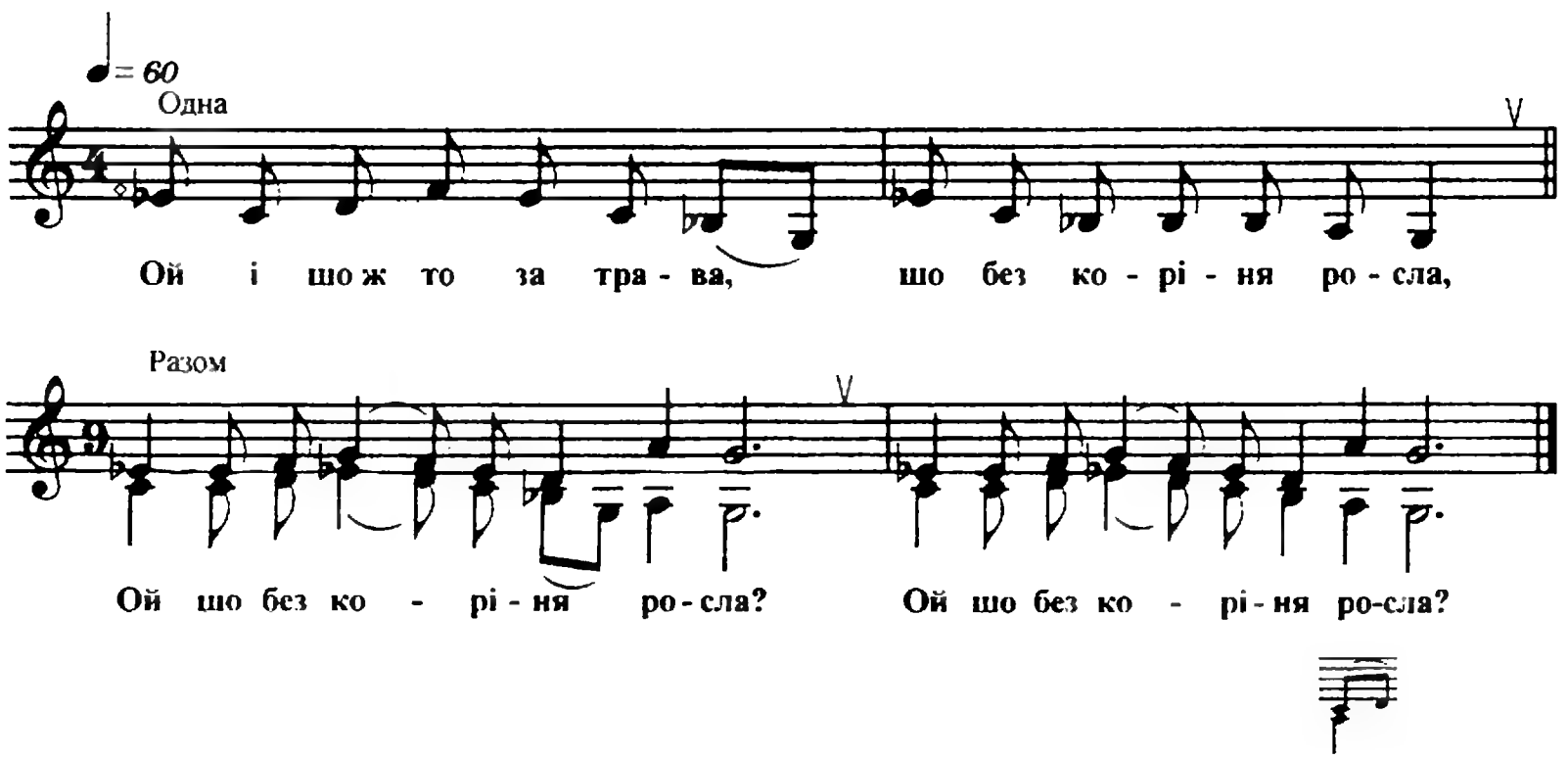
3. Де взявся стрілець, козак-молодець.
Голуба убив, голубку зловив. (2)

4. Приніс додому, пустив додолу,
Насипав пшенця аж по колінця. (2)

5. Голубка не їсть, голубка не п'є,
Та й на ту гору плакать іде. (2)

347. Ой і шо ж то за трава

Х. Жовті Копани



1. Ой і шо ж то за трава, шо без коріня росла,
Ой шо без коріня росла? Ой шо без коріня росла?

2. Ой і шо ж то за вдова — сім літ без мужа жила,
Ой сім літ без мужа жила, ой сім літ без мужа жила?

3. Сім літ без мужа жила, уродила два сина,
Ой уродила два сина, ой уродила два сина.

4. Уродила два сина — Іванюшку й Василя,
Ой Іванюшку й Василя, ой Іванюшку й Василя.

5. Жовтим шовком обвила, на корабель однесла,
Ой на корабель однесла, ой на корабель однесла.

6. — Ой корабель, корабель, воспитай моїх дітей,
Ой воспитай моїх дітей, ой воспитай моїх дітей.

7. Воспитай моїх дітей до сімнадцяти літей,
Ой до сімнадцяти літей, ой до сімнадцяти літей.

8. А в сімнадцятом году пішла вдова по воду,
Ой пішла вдова по воду, ой пішла вдова по воду.

9. Стала вдова воду брать, став корабль пидпливать,
Ой став корабль пидпливать, ой став корабль пидпливать.

10. Який тепер світ настав — син матері не узнав,
Ой син матері не узнав, ой син матері не узнав.

11. Ой шо стали за попи — сина з матер'ю вінчали,
Ой сина з матер'ю вінчали, ой сина з матер'ю вінчали.

348. Ой там, за горами

Ст. Голубицька

♩= 84
Одна
Разом
Ой там, за го - ра - ми, пі - со - чок дріб - не - нький.

Хо - див до ді - вчи - ни ко - зак мо - ло - де - нький.

Хо - див до ді - вчи - ни ко - зак мо - ло - де - нький.

1. Ой там, за горами, пісочок дрібненький.
Ходив до дівчини козак молоденький. (2)

2. Ходив він до неї, хотів її брати —
Йому не веліла його рідна мати. (2)

3. — Дозволь мені, мамо, криницю копати.
Чи прийдуть дівчата водиченьку брати? (2)

4. Прийшли всі дівчата — моєї немає.
Мабуть, мою милу мати не пускає. (2)

5. Дозволь мені, мамо, калину ламати.
Чи прийдуть дівчата пучечки в'язати? (2)

6. Прийшли всі дівчата — моєї немає.
Мабуть, мою милу мати не пускає. (2)

7. Дозволь мені, мамо, нарошно вмирати.
Чи прийдуть дівчата на смерть снаряжати? (2)

8. Прийшли всі дівчата — моєї немає.
Мабуть, мою милу мати не пускає. (2)

9. Прийшла та дівчина та стала в порозі,
Забилося серце, закапали сльози. (2)

10. А мертвий схватився, за дівку вчепився:
— Оце ж та дівчина, що я улюбився. (2)

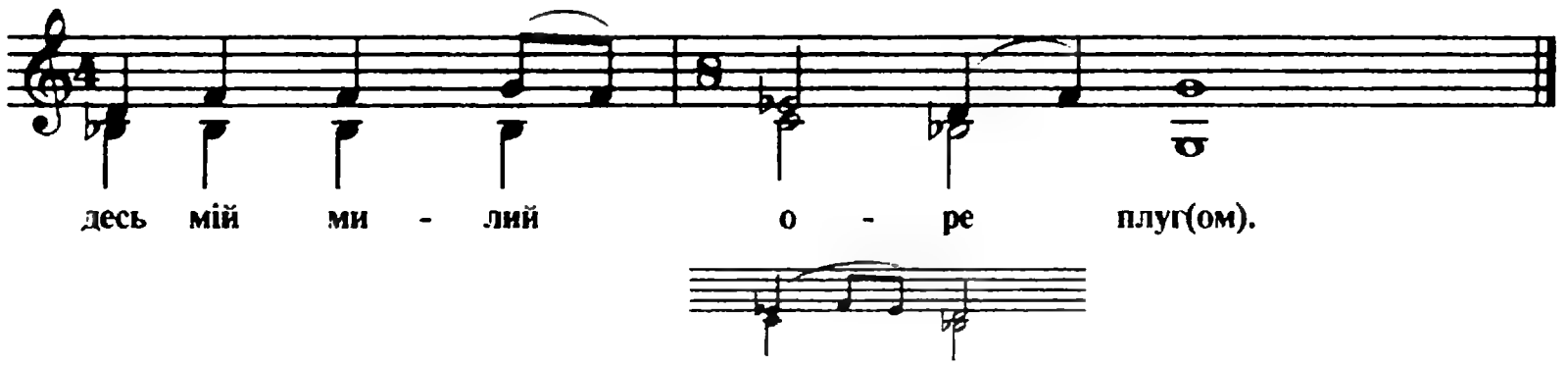
11. Пішли розговори по всьом хуторочку,
Що мертвий з живою ходив по садочку. (2)

АГРАРНО-ТРУДОВІ (СЕЗОННІ) ПІСНІ

349. Як піду ж я понад лугом (А)

Ст.Медведівська

♩= 80
Одна
Як пі - ду ж я по - над лу - гом,
Усі
як пі - ду ж я по - над лу - гом,



1. Як піду ж я понад лугом, (2)
десь мій милий оре плуг(ом).

2. А він оре ще й гукає, (2)
сивих волів поганя(є).

3. Як понесу йому їсти, (2)
чи не скаже рядом сіст(и).

4. Вже й наївся, вже й напився (2)
й на борозну похиливс(я).

5. — Чого лежиш, чом не ореш, (2)
чом до мене не говор(иш)?

6. — А я лежу та й думаю, (2)
не до любві жінку ма(ю).

7. — Було б сватать удень, удень, (2)
розпитаться б старих люд(ей).

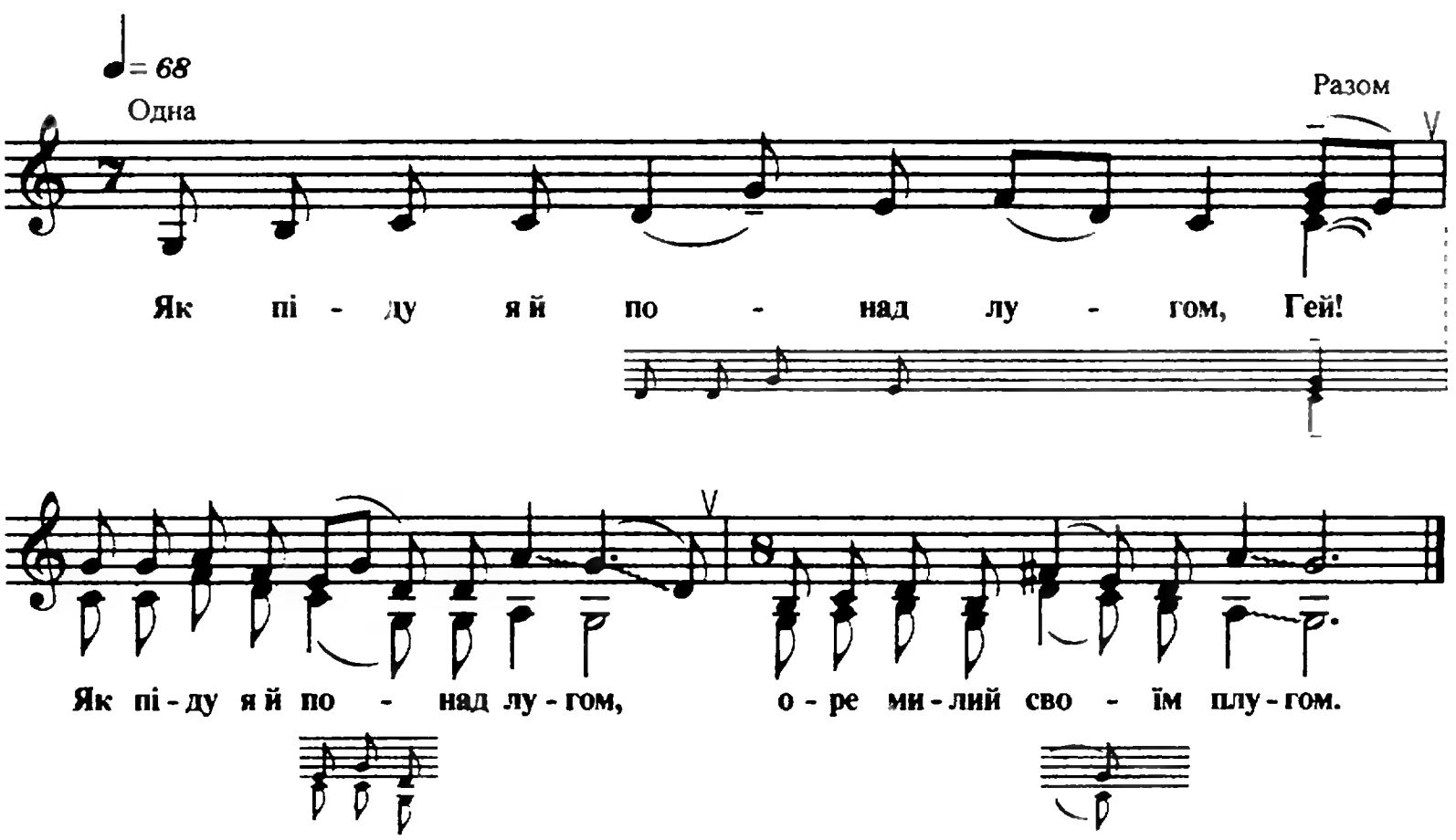
8. А в нас люди не татари — (2)
вони б тобі розказал(и).

9. Ой яка я роботуха, (2)
ще й до рала, ще й до плуг(а).

10. Ще й до плуга, ще й до рала, (2)
ще й до хлопців боса драл(а).

350. Як піду я й понад лугом (Б)

Х. Жовті Копани



1. Як піду я й понад лугом, (Гей!), (2)
оре милий своїм плугом.

2. Оре милий ще й гукає (Гей!), (2)
чужа жінка поганяє.

3. Як понесу я милому їсти (Гей!), (2)
чи не звелить мені сісти?

4. А мій милий наївся, напився (Гей!), (2)
на борозду похилився.

5. — Чого лежиш, чого не ореш (Гей!), (2)
чого мене не говориш?

6. — А я лежу та й думаю (Гей!), (2)
не до любві жінку маю.

7. — Не вилезли тобі очі (Гей!), (2)
не сватав ти мене вночі.

8. А сватав ти мене удень (Гей!), (2)
розпитав би старих людей.

9. А в нас люди не татари (Гей!), (2)
вони б тобі розказали.

10. Який тобі дурак винний (Гей!), (2)
що родився чорнобривий?

11. А я руса родилася (Гей!), (2)
чорнявому судилася.

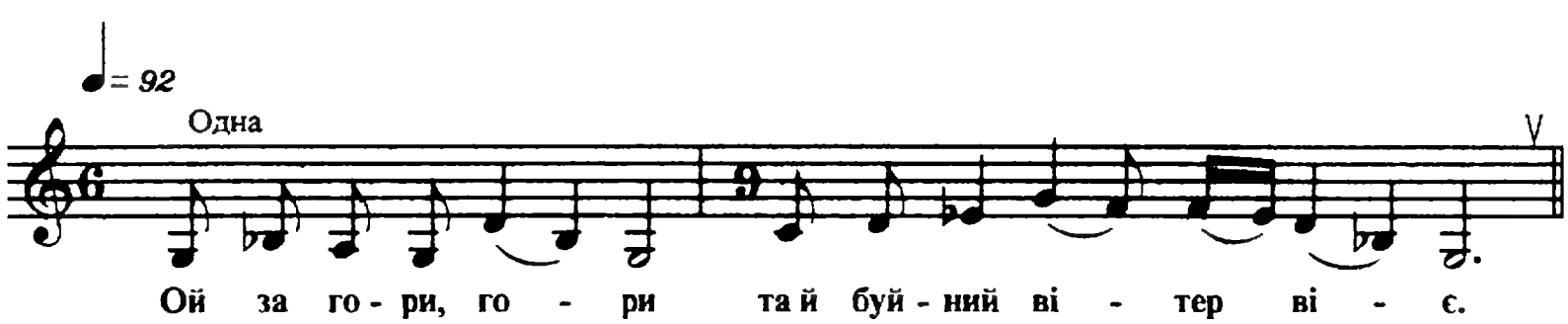
12. А я руса приберуся (Гей!), (2)
на чорнявих не дивлюся.

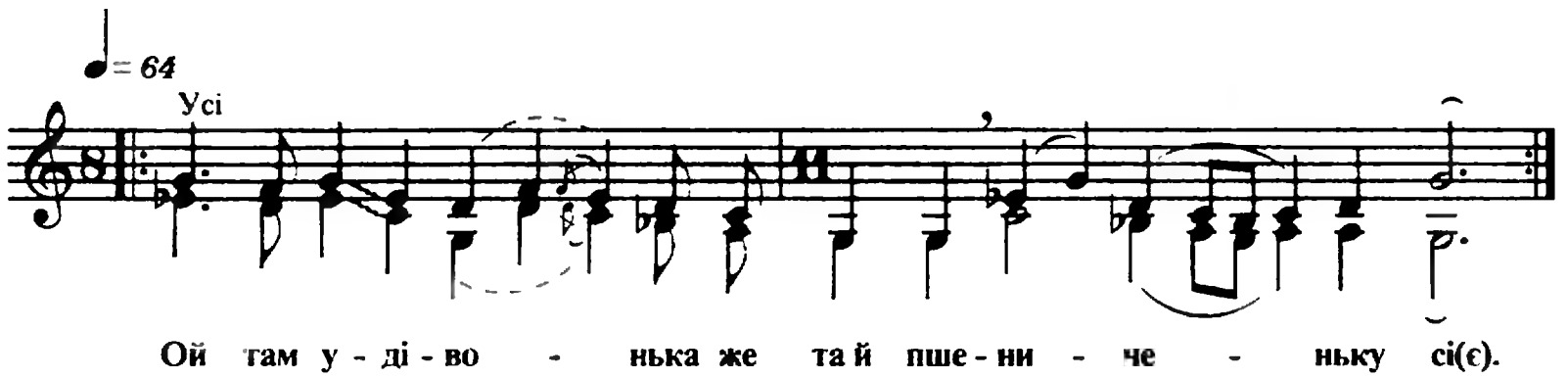
13. — А я брови в сажу вмажу (Гей!), (2)
чорнявого переважу.

14. — А я брови пидмалюю (Гей!), (2)
чорнявого поцілую.

351. Ой за гори, гори (А)

Ст. Іркліївська

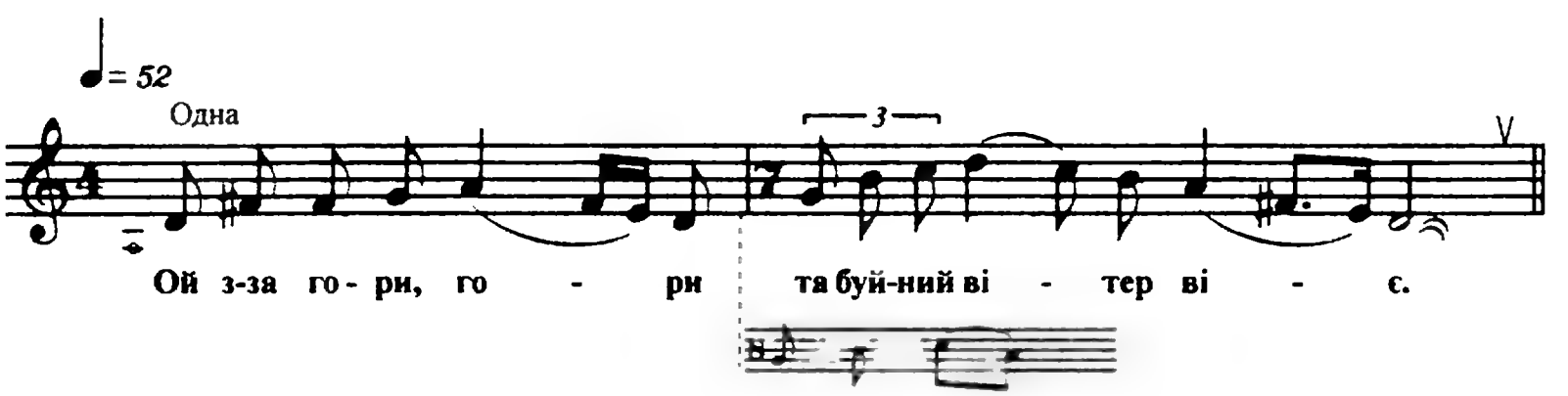


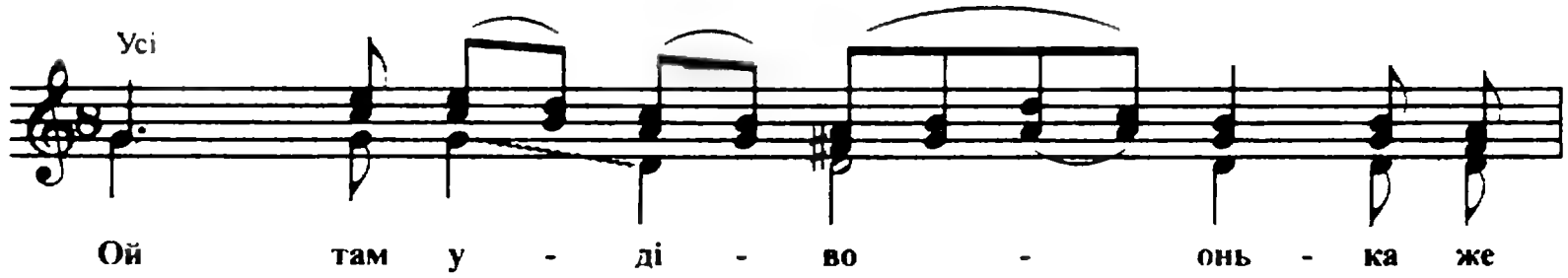


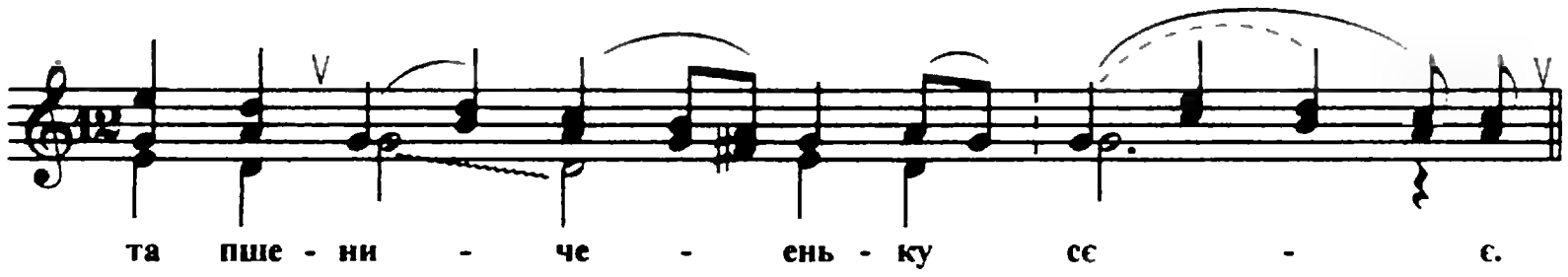
1. Ой за гори, гори та й буйний вітер віє.
   Ой там удівонька же та й пшениченьку сі(є). (2)
2. Вона сіє, сіє, та й не заволочивши.
   А заволочивши же, стала Бога просить. (2)
3. — Ой уроди, Боже, та пшениченьку яру
   На вдовиних малих діток ще й на вдовину слав(у). (2)
4. А ще й удівонька додому не дійшла,
   А уже кажуть люди, що пшениця зійшл(а). (2)
5. А ще й удівонька на лаву не сіла,
   А вже кажуть люди, що пшениця поспіл(а). (2)
6. Пішла удівонька та пшениченьку жати,
   А за нею малі дітки же колосочки збира(ють). (2)
7. — Горе мені, діти, горе мені з вами,
   Що не маю, діти, старшого над вами. (2)
8. — Не журися, мамо, ой не журись за нами.
   Ми повиростаєм — розійдемось сами. (2)
9. Ой буде нас, мамо, та й по горах, долинах,
   Ой буде нас, мамо, по чужих країнах. (2)
10. А як будеш, мамо, та боленька лежати,
    Та й не буде кому же вам води подати. (2)

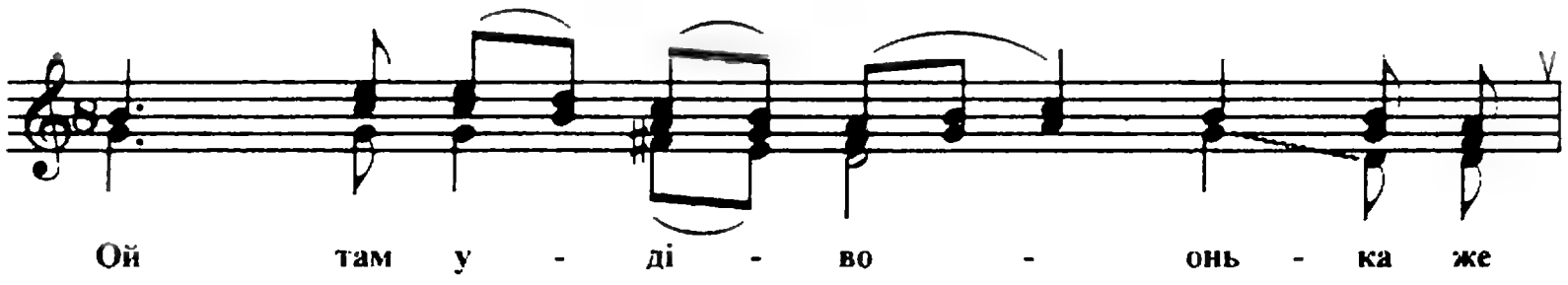
352. Ой з-за гори, гори (Б)

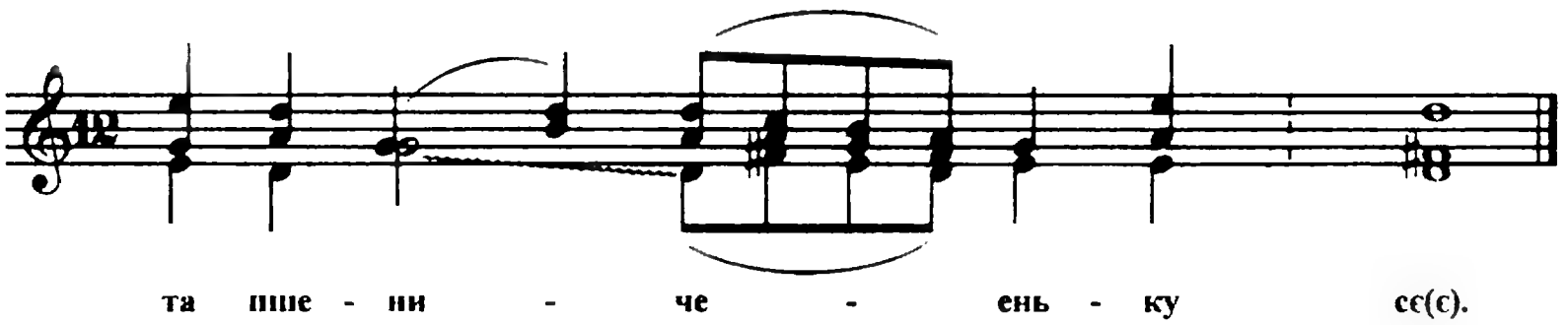
Ст. Старомишастівська











1. Ой з-за гори, гори та буйний вітер віє.
   Ой там удівонька же та пшениченьку сєє.
   Ой там удівонька же та пшениченьку сє(є).

2. Ой да посіявши, та й стала волочити.
   Ой заволочивши же, стала й Бога просити й.
   Ой заволочивши же, стала й Бога просит(и).

3. — Ой уроди, Боже, та пшениченьку яру —
   На вдовиних малих діток ще й на вдовину й славу й.
   На вдовиних малих діток ще й на вдовину й слав(у).

4. А ще й удівонька та й додому не дійшла,
   А вже й кажуть ой люди й, що пшениченька зійшла же.
   А вже й кажуть ой люди й, що пшениченька зійшл(а).

5. А вже й удівонька та й на лавку не сіла,
А вже й кажуть та й люди й, що пшениченька вспіла же.
А вже й кажуть та й люди й, що пшениченька вспіл(а).

6. — Ой ходімте, діти, та пшениченьку жати,
А які маленькі же — колоски й збирати же.
А які маленькі же — колоски й збират(и).

7. Діти мої, діти, та горе мені з вами,
Що немає, діти же, та старшого над вами.
Що немає, діти же, та старшого над вам(и).

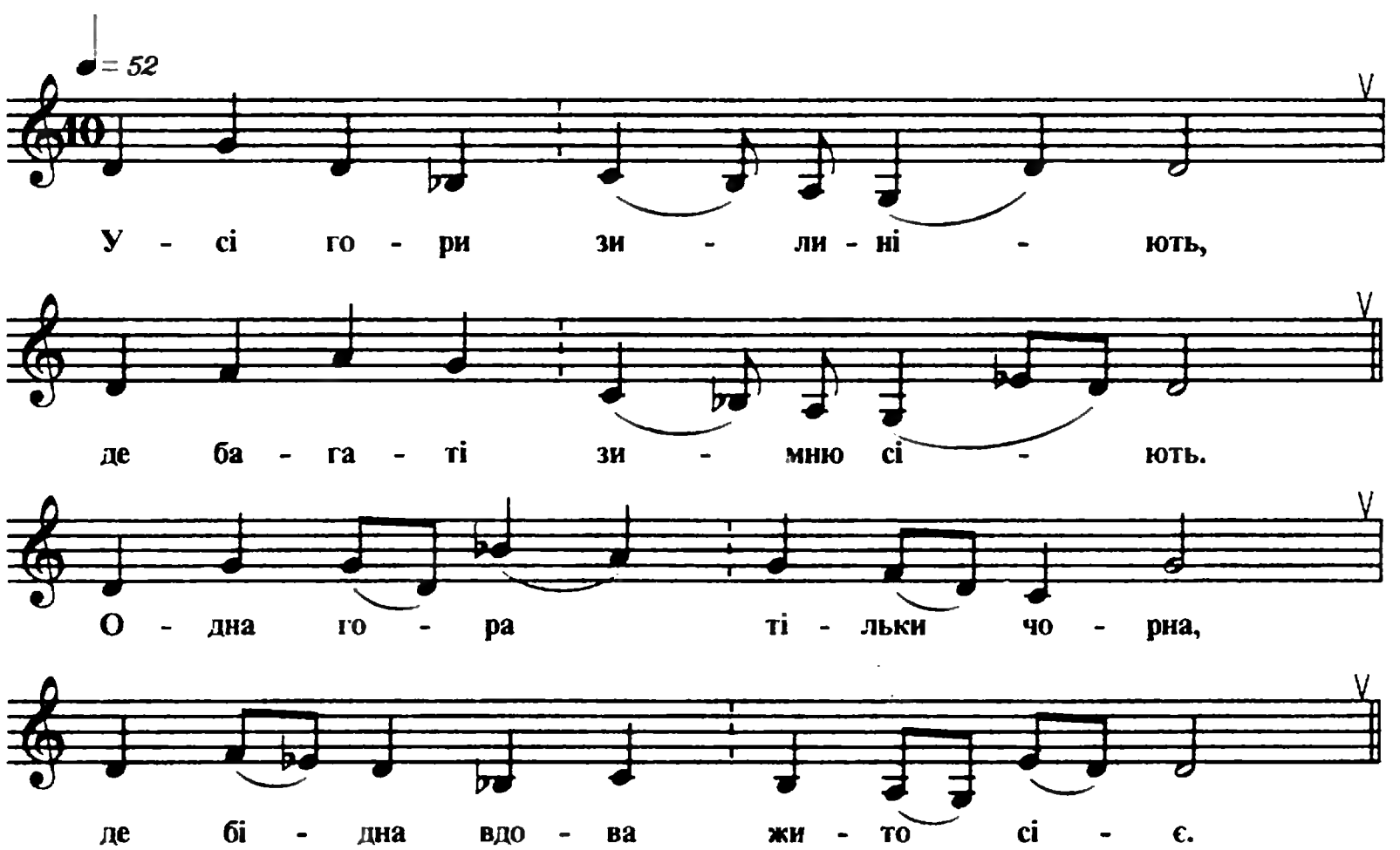
8. — Не журися, мамо, ой, мамо, ти за нами.
То як повиростаймо — розійдемося сами же.
То як повиростаймо — розійдемося сам(и).

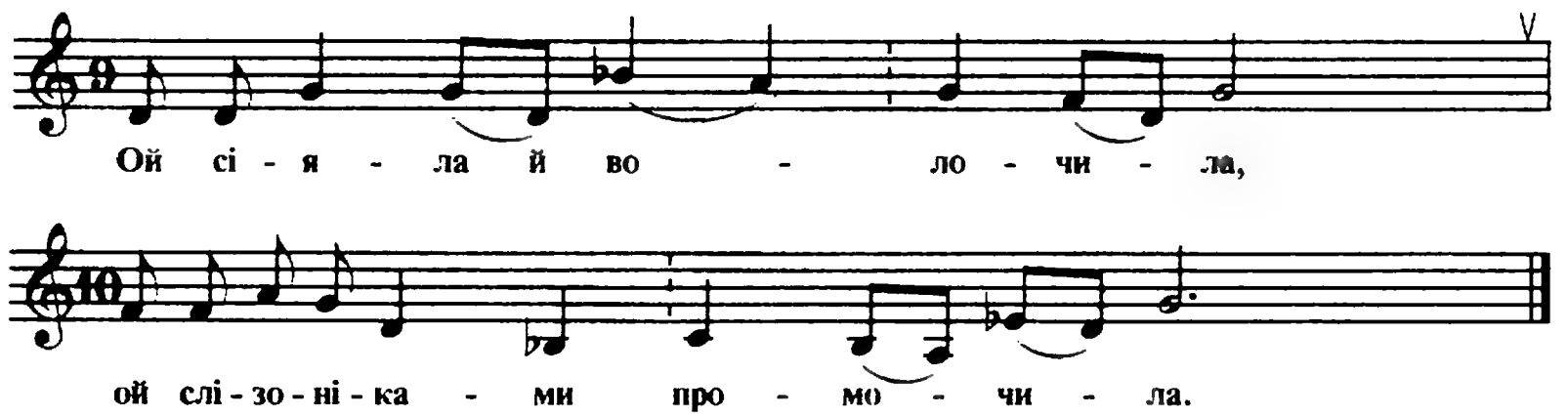
9. А ти будеш, мамо, гірко плакать й ридати,
Та що нікому буде тобі води подати й.
Та що нікому буде тобі води подат(и).

10. І ти будеш, мамо, гірко плакать й тужити,
Що ні при кому буде й тобі віка дожити же.
Що ні при кому буде й тобі віка дожит(и).

353. Усі гори зилиніють (А)

Ст. Калінінська





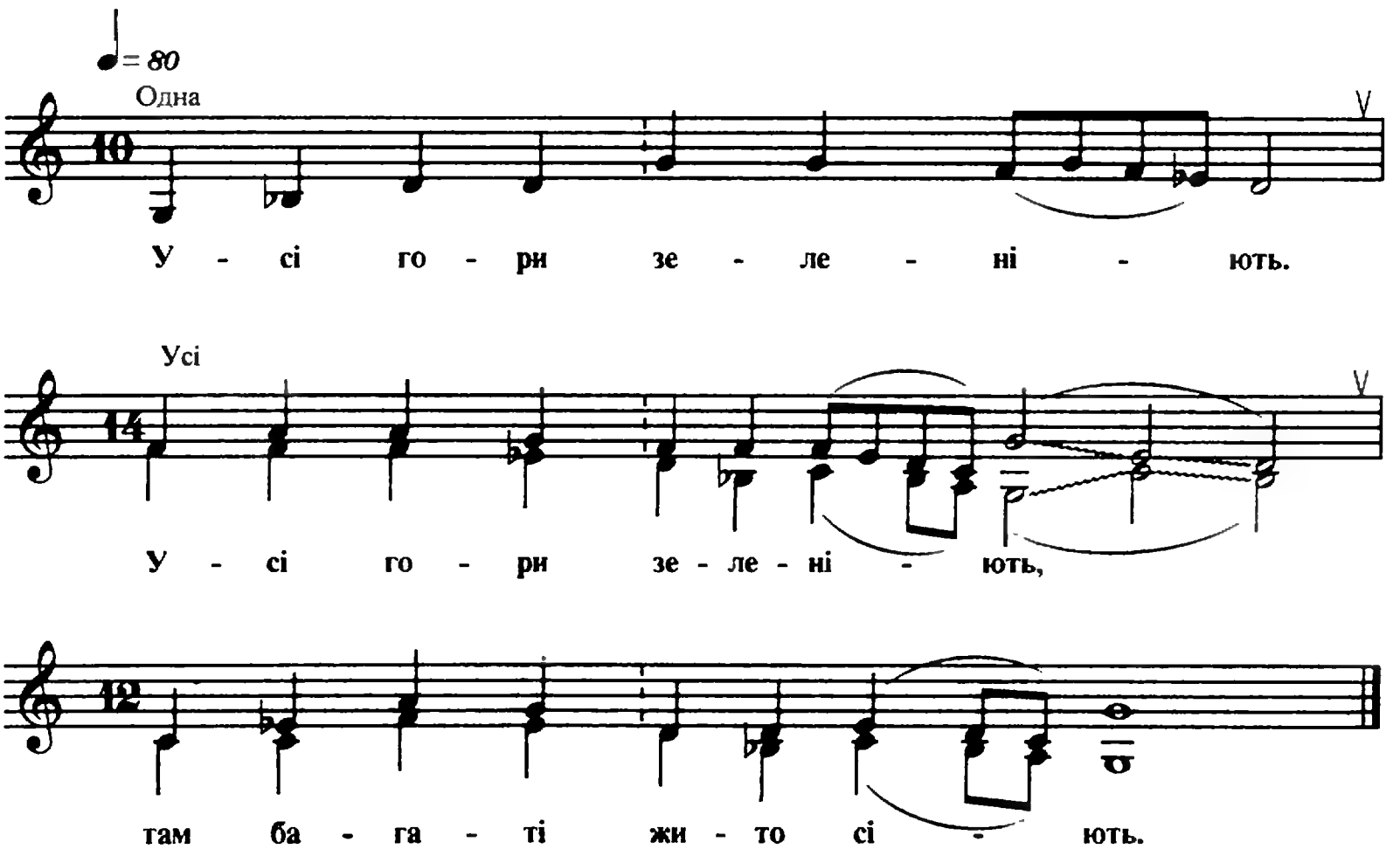
1. Усі гори зилиніють, де багаті зимню сіють.
   Одна гора тільки чорна, де бідна вдова жито сіє.
   Ой сіяла й волочила, ой слізоніками промочила.

2. Буйний вітер повіває, сестра з братом розмовляє.
   — Ой братіку-сокілоньку, ой прийми мене на зимоньку.
   — Сестра моя, перепілко, ой в тебе діточок — хто зна скілько.

3. Ой ще дядько не обідав, діти батька одвідали.
   — Устань, тату, устань з ями, бо горе жити коло мами.
   Устань, тату, устань з гробу, бо нам горе жити коло роду.

354. Усі гори зеленіють (Б)

С. Приморське



1. Усі гори зеленіють, (2)
там багаті жито сіють.

2. Одна гора була чорна, (2)
там орала бідна вдова.

3. Ой орала, волочила, (2)
слізоньками примочила.

4. Став дождіку накрапати, (2)
сестра з братом розмовляти.

5. — Ой братіку-сокілоньку, (2)
візьми мене на зімоньку.

6. — Сестро моя, перепілко, (2)
в тебе діток — хто зна скілько.

7. — Раз — четверо, раз — п'ятеро, (2)
всього буду дев'ятеро.

8. Ідіть, ідіть, ідіть з хати, (2)
буде дядько обідати.

9. Поки дядько пообідав, (2)
діти батька одвідали.

10. — Устань, тату, устань з гробу, (2)
гірко жити коло роду.

355. А в нас польці, як польці

Ст. Васюринська

♩= 120

А в нас по - льці, як по - льці, а в су - сі - да, як ста - рці.

Са - пи й у ку - ток, са - мі в хо - ло - док.

Са - пи й у ку - то - чок, са - мі й в хо - ло - до - чок.

1. А в нас польці, як польці, а в сусіда, як старці.
   Сапи й у куток, самі в холодок.
   Сапи й у куточок, самі й в холодочок.

2. Ой чиє ж то козиня та й задрало хвостиня?
   Бежить та й «ме-ме», та й не дожене.
   Бежить та й муркоче, а робить не хоче.

356. Була в Галі нерідная мати (А)

Ст. Батуринська

♩= 92

Бу - ла в Га - лі не - рі - дна - я ма - ти,

Ой бу - ла в Га - лі не - рі - дна - я ма - ти.

1. Була в Галі нерідная мати,
   Ой була в Галі нерідная мати.

2. Та й послала в неділеньку жати,
   Ой та й послала в неділеньку жати.

3. Вона жала, жала, поспішала,
   Ой вона жала, жала, поспішала.

4. Та й нажала сім кіп з півкопою,
   Ой та й нажала сім кіп з півкопою.

5. Та й поспіла разом з чередою,
   Ой та й поспіла разом з чередою.

6. Подоїла чотири корови,
   Ой подоїла чотири корови.

7. До п'ятої теля припустила,
   Ой до п'ятої теля припустила.

8. Та й здумала, що в полі дитина,
Ой та й здумала, що в полі дитина.

9. Добігає Галя до півкопи,
Ой добігає Галя до півкопи.

10. А на копі три ворона кряче,
Ой а на копі три ворона кряче.

11. Під копою мале дитя плаче,
Ой під копою мале дитя плаче.

12. Один ворон голівоньку скає,
Ой один ворон голівоньку скає.

13. Другий ворон очіци виймає,
Ой другий ворон очіци виймає.

14. Третій ворон реберця щітає,
Ой третій ворон реберця щітає.

15. — Одріж, мати, аршин полотенця,
Ой одріж, мати, аршин полотенця.

16. Я прикрию дитині реберця,
Ой я прикрию дитині реберця.

17. Та й не дала мати полотенця,
Ой та й не дала мати полотенця.

18. Та й загнала Галя ножік в серце,
Ой та й загнала Галя ножік в серце.

357. Ой кропивка моя, ти жалюченькая (Б)

Ст. Брюховецька

♩= 88
Одна
Всі
Ой кро - пи - вка мо - я, ти жа - лю - че - нька - я.
Ой све - кро - в'я мо - я, ти пре - злю - че - нька - я.

1. Ой кропивка моя, ти жалюченькая.
Ой свекров'я мся, ти презлюченькая.

2. Посилає младу в поле жати й одну.
А я жала, млада, й в поле жито й одна.

3. Ой як жала, млада, в поле жито одна,
А вечірня зоря й снопи звязивала.

4. Ой вечірня зоря й снопи звязивала,
Полуночна зоря снопи складивала.

5. Полуночна зоря снопи складивала,
Свєтовая зоря, як додому я йшла.

6. Свєтовая зоря, як додому я йшла.
Ой як стрєла млада ще й три волка одна.

7. Ой як стрєла млада ще й три волка одна.
Ой ви, волки мої, волки сєренькиї.

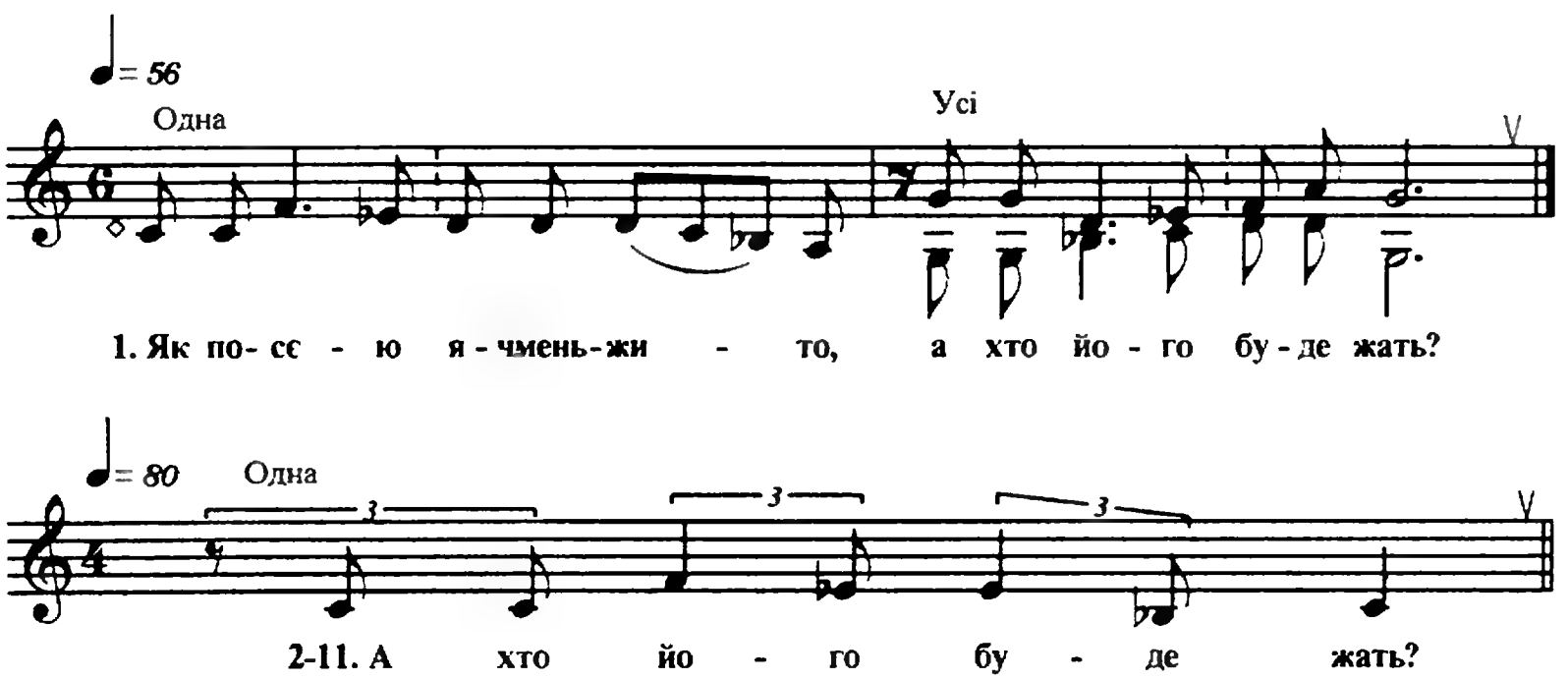
8. Ой ви, волки мої, волки сєренькиї,
Чи не бачили ви ще й дитятки мого?

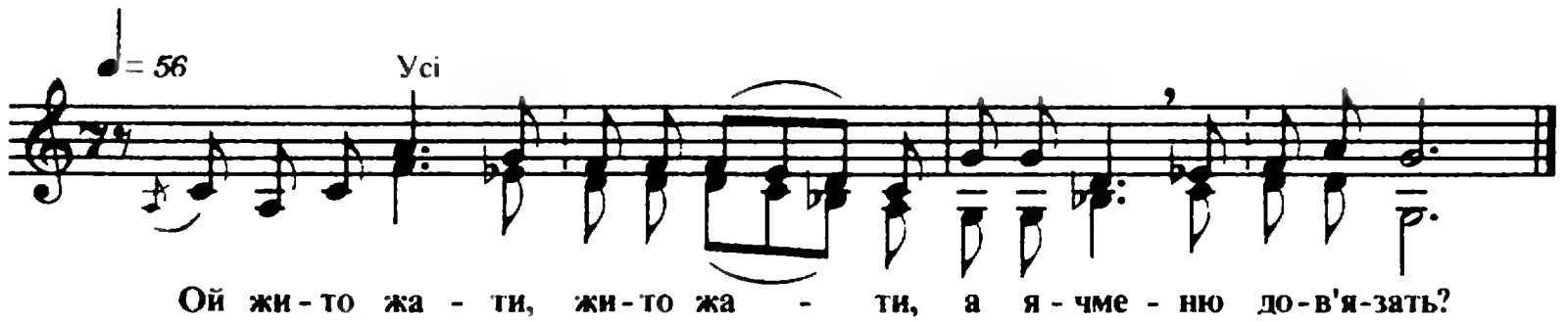
9. Чи не бачили ви ще й дитятки мого?
Первий волк і сказав: «Я дитятко видав».

10. Другий волк і сказав: «Я дитя колихав».
Третій волк і сказав: «Я дитя розірвав».

358. Як посєю ячмень-жито

Ст. Брюховецька

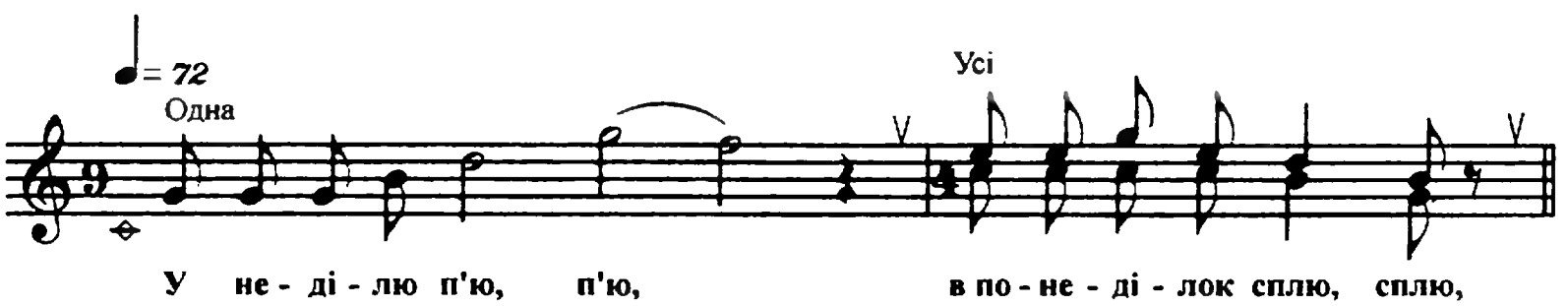




1. Як посєю ячмень-жито, а хто його буде жать?
2. А хто його буде жать?
   Ой жито жати, жито жати, а ячменю дов'язать?
3. А ячменю дов'язать?
   Ой вийди, дівка, вийди, красна, поможи мнє жито жать.
4. Поможи мнє жито жать.
   — А я би рада виходити, близько річка за горой.
5. Близько річка за горой,
   Ой за горою, за крутою, де мій милий пив-гуляв.
6. Де мій милий пив-гуляв,
   А й ще за праву за рученьку чужу милочку держав.
7. Чужу милочку держав.
   А я з горя і до ревностей побєжала в темний ліс.
8. Побєжала в темний ліс.
   А бліже к лісу підходило до мнє лютоє зверьо.
9. До мнє лютоє зверьо.
   Ой звері, ой мої ви звері, розірвіть тіло моє.
10. Розірвіть тіло моє.
    Ой закопайте мене в яму, там мій буде дом родной.
11. Там мій буде дом родной.
    Хай мій миленький подивиться, що наробила любов.

359. У неділю п'ю, п'ю

Ст. Староминська



♩ = 100

А в ві - вто - рок сно - пів со - рок пше - ни - чень - ки жну, жну.

1. У неділю п'ю, п'ю, в понеділок сплю, сплю,
   А в вівторок снопів сорок пшениченьки жну, жну. (2)

2. В середу косила, в четвер молотила,
   В п'ятницю віяла, а в суботу міряла. (2)

3. А в неділю продала, з хлопцями пропила.
   Слава тобі, Господі, що до діла довела. (2)

4. І до діла — не я, до роботи — не я.
   З хлопцями погуляти — та й охота моя. (4)

360. Оре Семен, оре

Ст. Березанська

♩ = 68

Одна

О - ре Се - мен, о - ре й на шлях по - гля - да - є.

Усі

Чу - жі жі - нки о - бід не - суть, мо - є - ї не - ма - є.

Чу - жі жі - нки о - бід не - суть, мо - є - ї не - ма - є.

1. Оре Семен, оре й на шлях поглядає.
   Чужі жінки обід несуть, моєї немає. (2)

2. Доорався Семен до сухого дуба,
   Бросив волів у діброву, сам пішов додому. (2)

3. — Паситься ви, воли, й не боїться вовка,
   А я піду додомоньку, бо болить головка. (2)

4. Як доходть Семен до своєї хати,
   Питається малих діток: — А де наша мати? (2)

5. — Пішла наша мати у ліс по телята,
   Нам казала й говорила, що ми сиротята. (2)

6. Пішла наша мати у ліс по калину,
   Нам казала й говорила, що я вас покину. (2)

7. Одарився Семен об стіл головою.
   — Жінка моя Катерина, не нажив з тобою. (2)

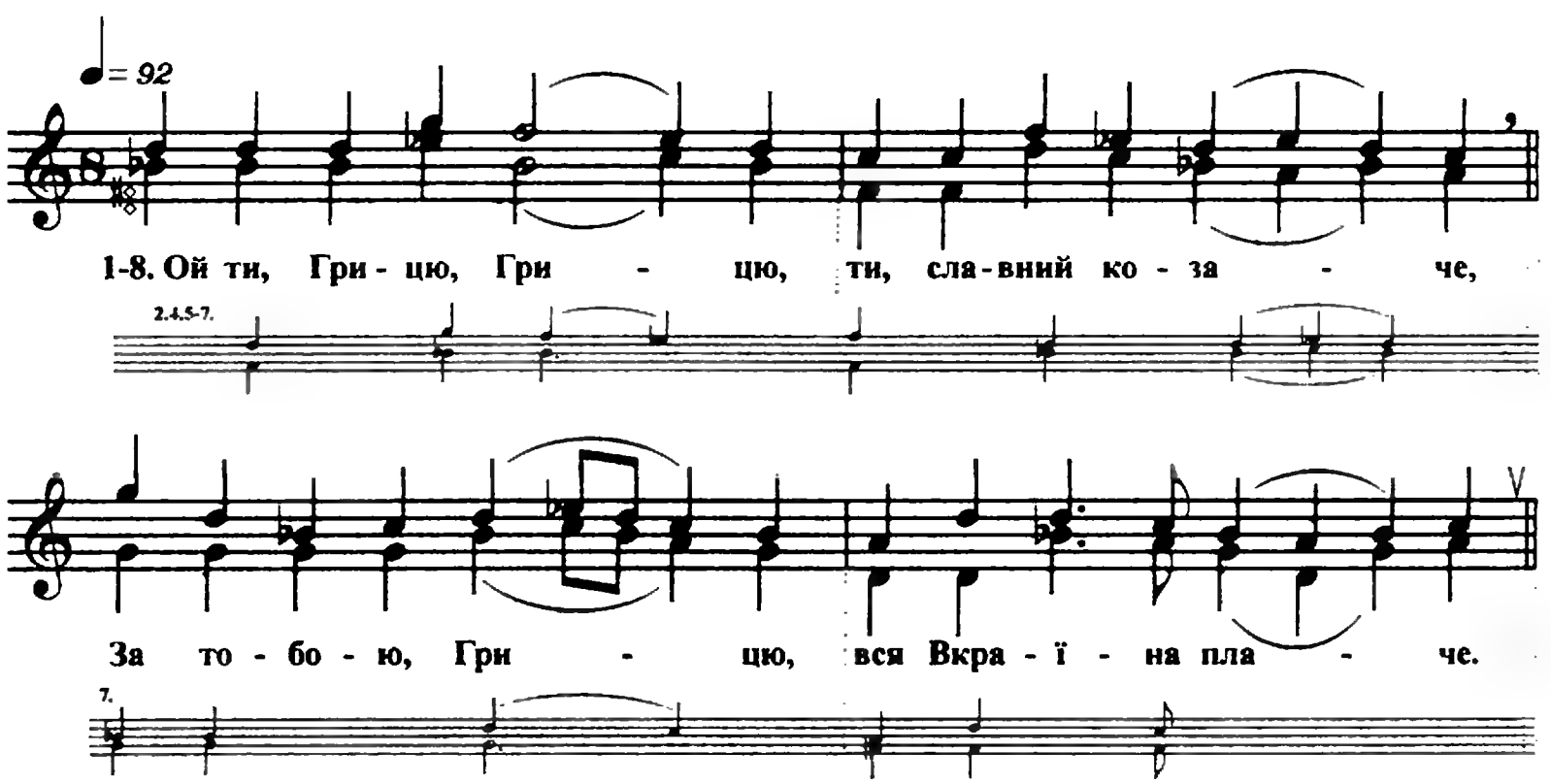
8. Одарився Семен об поли рукми.
   — Діти мої манесенькі, горе мені з вами. (2)

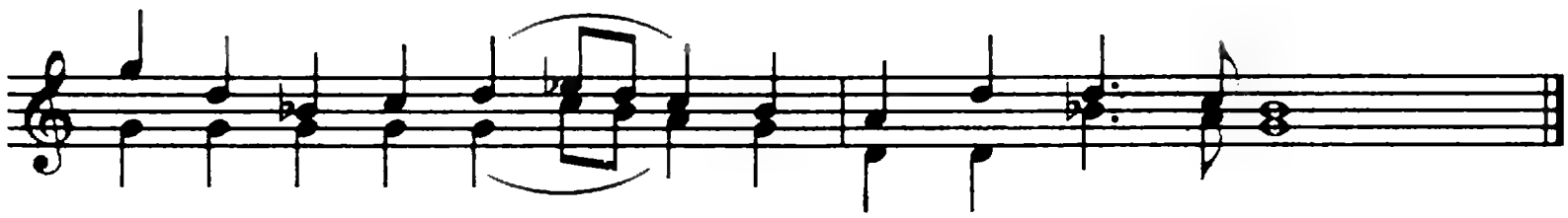
ФОЛЬКЛОРИЗОВАНІ ПІСНІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ

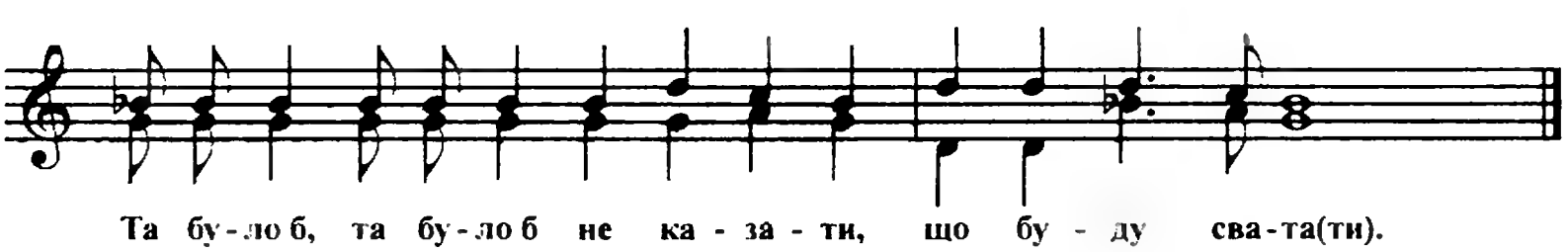
361. Ой ти, Грицю, Грицю

Слова *М. Чурай*

Ст. Старолеушківська







1. Ой ти, Грицю, Грицю, ти, славний козаче,
   За тобою, Грицю, вся Вкраїна плаче.
   За тобою, Грицю, вся Вкраїна пла(че).

2. Плачуть всі дівчата, плачуть молодиці
   За тобою, Грицю, що ти білолиций.
   За тобою, Грицю, що ти білолиц(ий).

3. Ой одна дівчина много чарів знала,
   Вона того й Гриця та й причарувала.
   Вона того й Гриця та й причарува(ла).

4. У неділю рано зіллячко копала,
   В понеділок рано периполоскала.
   В понеділок рано периполоска(ла).

5. А в вівторок рано зіллячко варила,
   А в середу рано Грицька отруїла.
   А в середу рано Грицька отруї(ла).

6. А прийшов четвер — ой Грицько умер,
   А прийшла п'ятниця — заховали Гриця.
   А прийшла п'ятниця — заховали Гри(ця).

7. А в суботу рано мати дочку била.
— Ой нащо ж ти, доню, Грицька отруїла?
Ой нащо ж ти, доню, Грицька отруї(ла)?

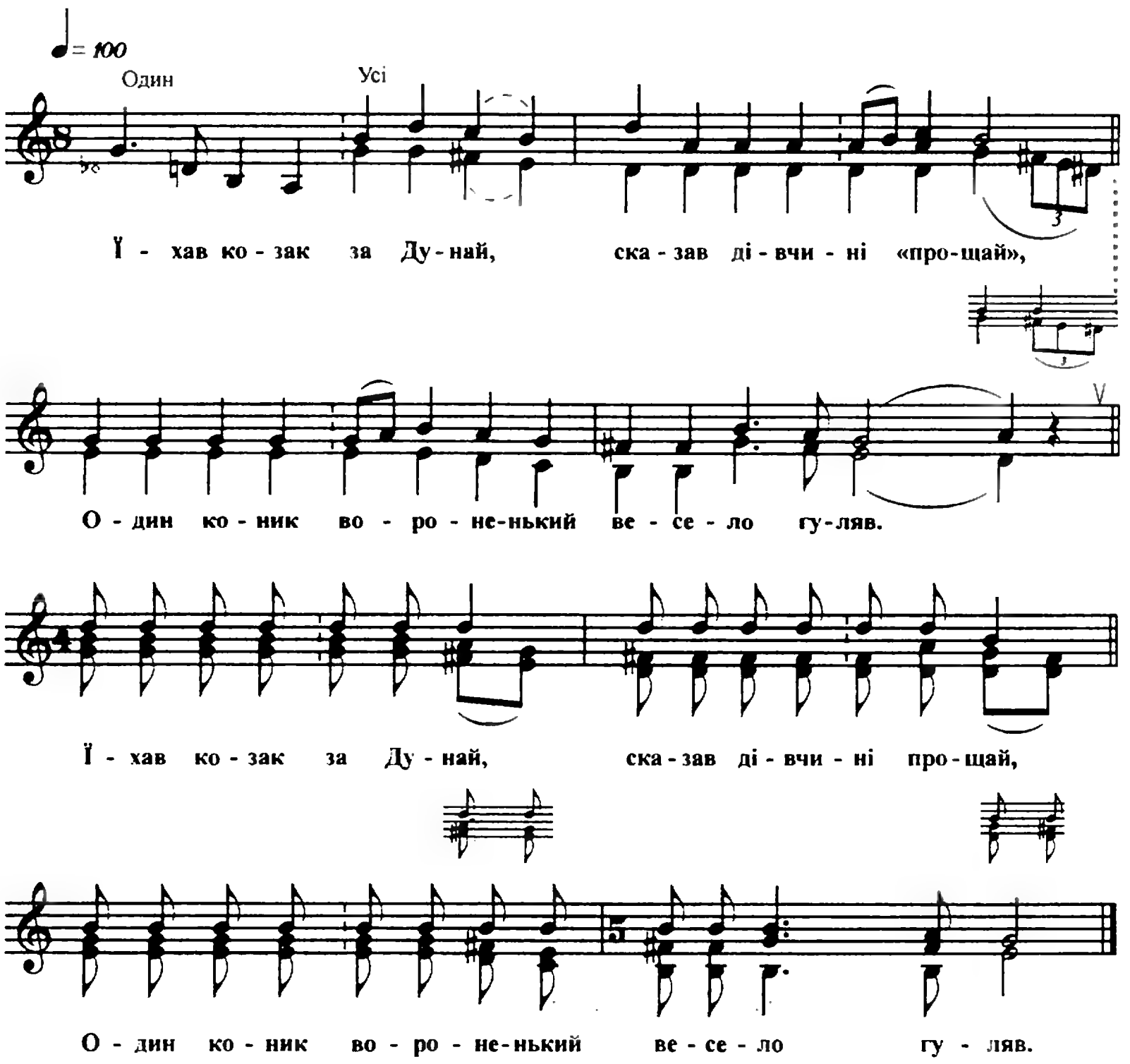
8. — Та мамонька, мамо, Гриць не добре робе,
Зо мною жартує, до другої ходе.
Зо мною жартує, до другої хо(де).

9. Та було б, та було б не ходити, та було б, та було б не любити,
Та було б, та було б не казати, що буду сватати.
Та було б, та було б не казати, що буду свата(ти).

362. Їхав козак за Дунай

Слова *С. Климовського*

Ст. Кисляківська



1. Їхав козак за Дунай, сказав дівчині «прощай»,
Один коник вороненький весело гуляв. | Двічі

2. Крикнув, свиснув на коня. — Оставайся ти сама,
Будь щаслива і здорова, голубка моя. | Двічі

3. — Ой вернися, козаче, твоя дівчина плаче.
З ким ти її спокидаєш, їдеш за Дунай? | Двічі

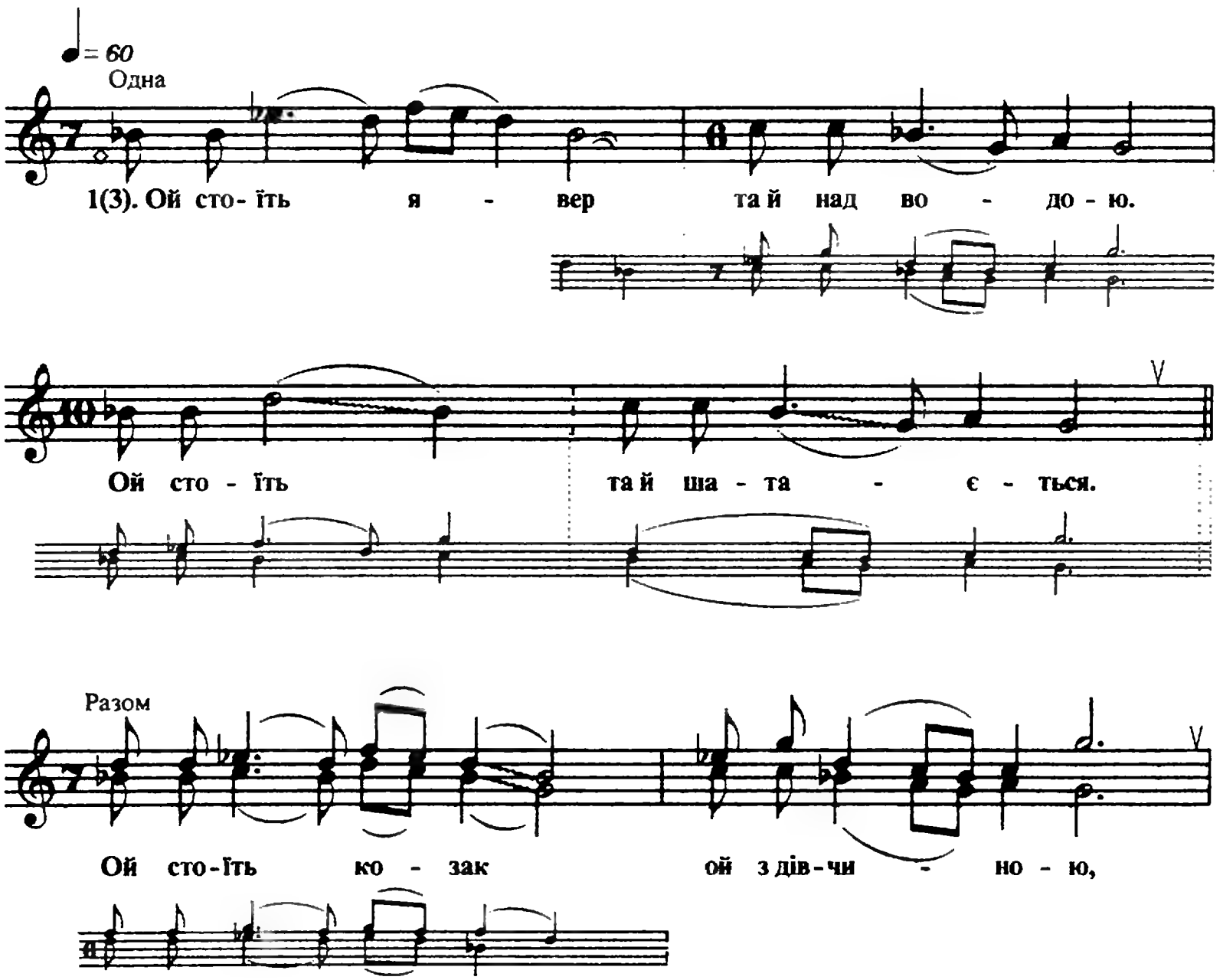
4. — Спокидаю тебе долу, а сам їду у дорогу.
Будь щаслива і здорова, голубка моя. | Двічі

5. — Я не хочу нікого, тільки тебе одного.
Лиш би тільки був здоровий — там все пропаде. | Двічі

363. Ой стоїть явер та й над водою

Слова *Г. Сковороди*

Ст. Голубицька



ой сто - їть про - ща - є - ться.

Ой сто - їть ко - зак ой з дів-чи - но - ю,

ой сто - їть про - ща - є - ться.

Одна

Разом

2. — Ой про-щай, про - щай, мо - я ми - ла - я,

ой про - щай раз і на - всі - гда.

Ой про-щай, про - щай, мо - я ми - ла - я,

ой про - щай раз і на - всі - гда.

1. Ой стоїть явер та й над водою. Ой стоїть та й шатається.
   Ой стоїть козак ой з дівчиною, ой стоїть прощається. (2)

2. — Ой прощай, прощай, моя милая, ой прощай раз і навсігда.
   Ой прощай, прощай, моя милая, ой прощай раз і навсігда.

3. Ой як прийдеться нам та й розходиться, так і серце заболить.
Ой як прийдеться нам та й розходиться, так і серце заболить.
Ой прощай, прощай, моя милая, ой прощай раз і навсігда.

364. Ой дують вітри (А)

Слова невідомого автора

Ст. Старокорсунська

♩= 100

Ой ду- ють ві - три, ой ду - ють буй - ні, ой ду-би на - хи-ля(ють).

2.3.

♩= 80

Си - дить ко - зак на мо - ги - лі

та й ві - тра пи - та - є.

Си - дить ко - зак на мо - ги - лі

та й ві - тра пи - та(є).

1. Ой дують вітри, ой дують буйні, ой дуби нахіля(ють).
Сидить козак на могилі та й вітра питає.
Сидить козак на могилі та й вітра пита(є).

2. — Ой скажі, вітре, ой скажі й, буйний, ой де козацька до(ля)?
Вітер йому й отвечає: — Хто же її знає?
Вітер йому й отвечає: — Хто же її зна(є)?

3. — Ой твоя доля ой козацькая ой в зеленому по(лі).
Лежить вона притоптана сірими волами.
Почув козак — та й заплакав дрібними сльоза(ми).

365. Віють вітри (Б)

Слова невідомого автора

Ст. Дінська

♩= 68

Одна

Ві- ють ві - три, ой ві - ють бу - йні, ду - би на - хи - ля - ють.

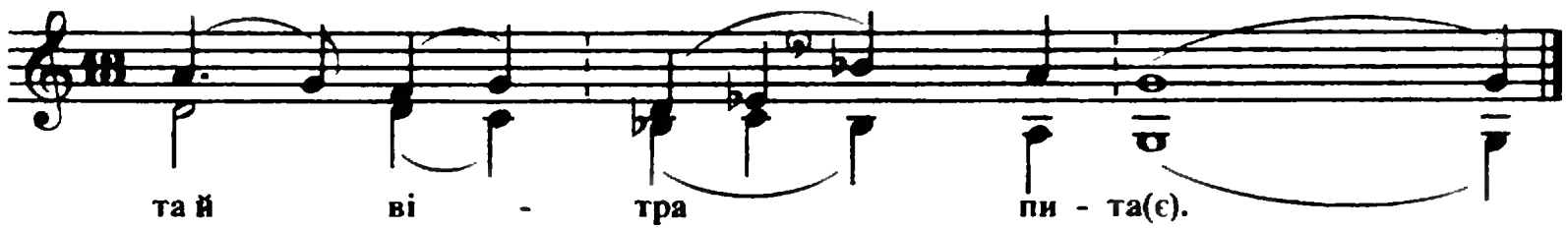
♩= 80

Разом

Си - ди - ть ко - зак на мо.., на мо - ги - лі

та й ві - тра пи - та - є.

Си - дить ко - зак на мо.., на мо - ги - лі



1. Віють вітри, ой віють буйні, дуби нахиляють.
   Сидить козак на мо.., на могилі та й вітра питає.
   Сидить козак на мо.., на могилі та й вітра пита(є).

2. — Скажи, вітре, ой скажи, буйний, де козацька доля?
   Де фортуна, де на.., де надія, де козацька воля?
   Де фортуна, де на.., де надія, де козацька вол(я)?

3. Йому вітер та й отвічає: — Знаю, козак, знаю.
   Твоя доля коза.., козацькая — в зеленому гаю.
   Твоя доля коза.., козацькая — в зеленому га(ю).

4. Ой лежить вона ой притоптана сірими волами.
   Почув козак та й за.., та й заплакав дрібними сльозами.
   Почув козак та й за.., та й заплакав дрібними сльозам(и).

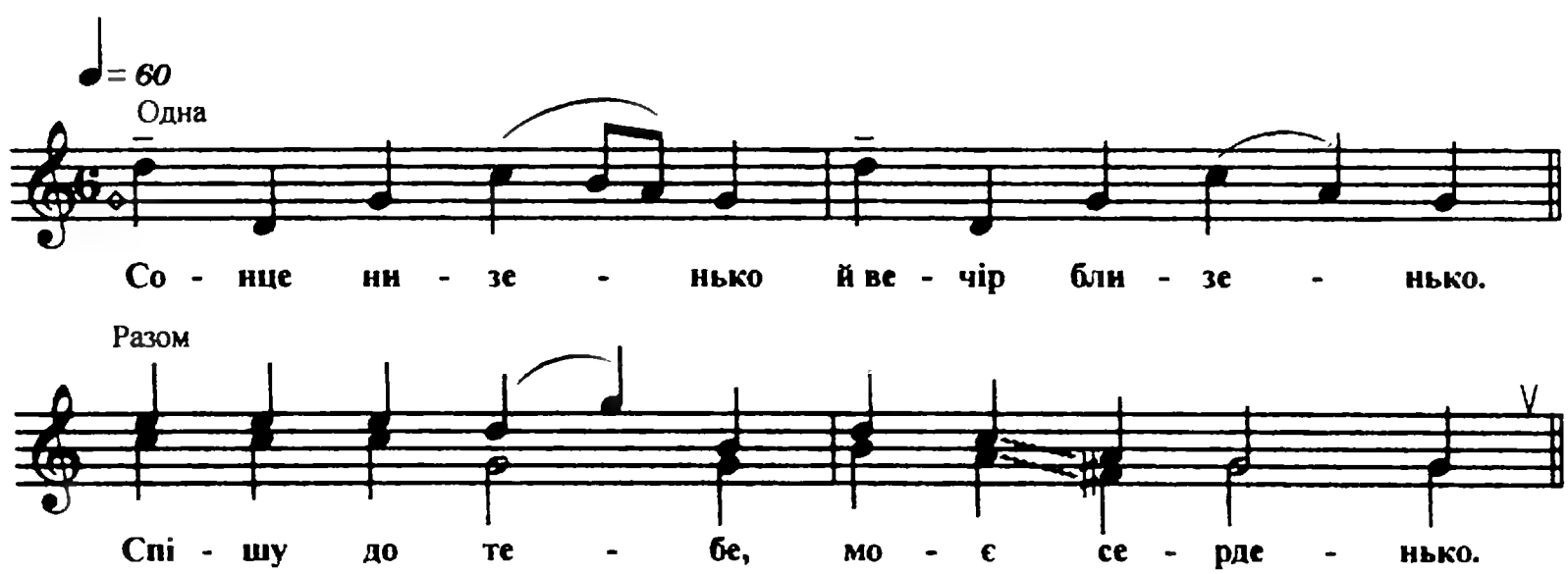
5. — Спородила та мене мати в зеленому житі,
   Дала мені гірку, гірку долю, треба з нею жити.
   Дала мені гірку, гірку долю, треба з нею жит(и).

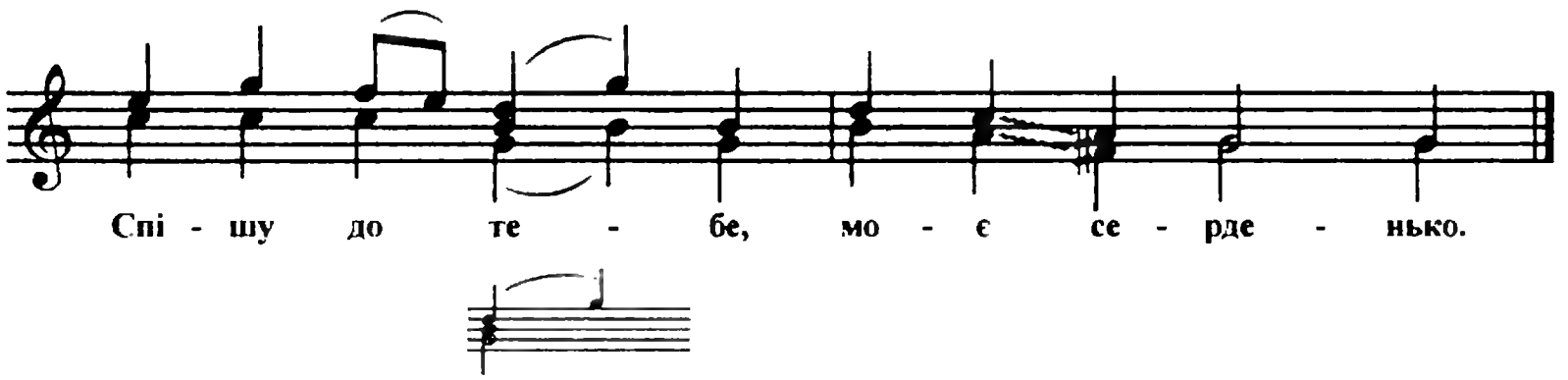
6. Спородила та мене мати в такую неділю,
   Дала мені гірку, гірку долю — де ж її я діну?
   Дала мені гірку, гірку долю — де ж її я дін(у)?

366. Сонце низенько

Слова невідомого автора

С. Батарейка





1. Сонце низенько й вечір близенько.
   Спішу до тебе, моє серденько. (2)

2. Спішу, спішу та й не застану,
   Вийду на гору та й плакать стану. (2)

3. Летить голубчик, летить сивенький,
   Скажи голубчик, де мій миленький. (2)

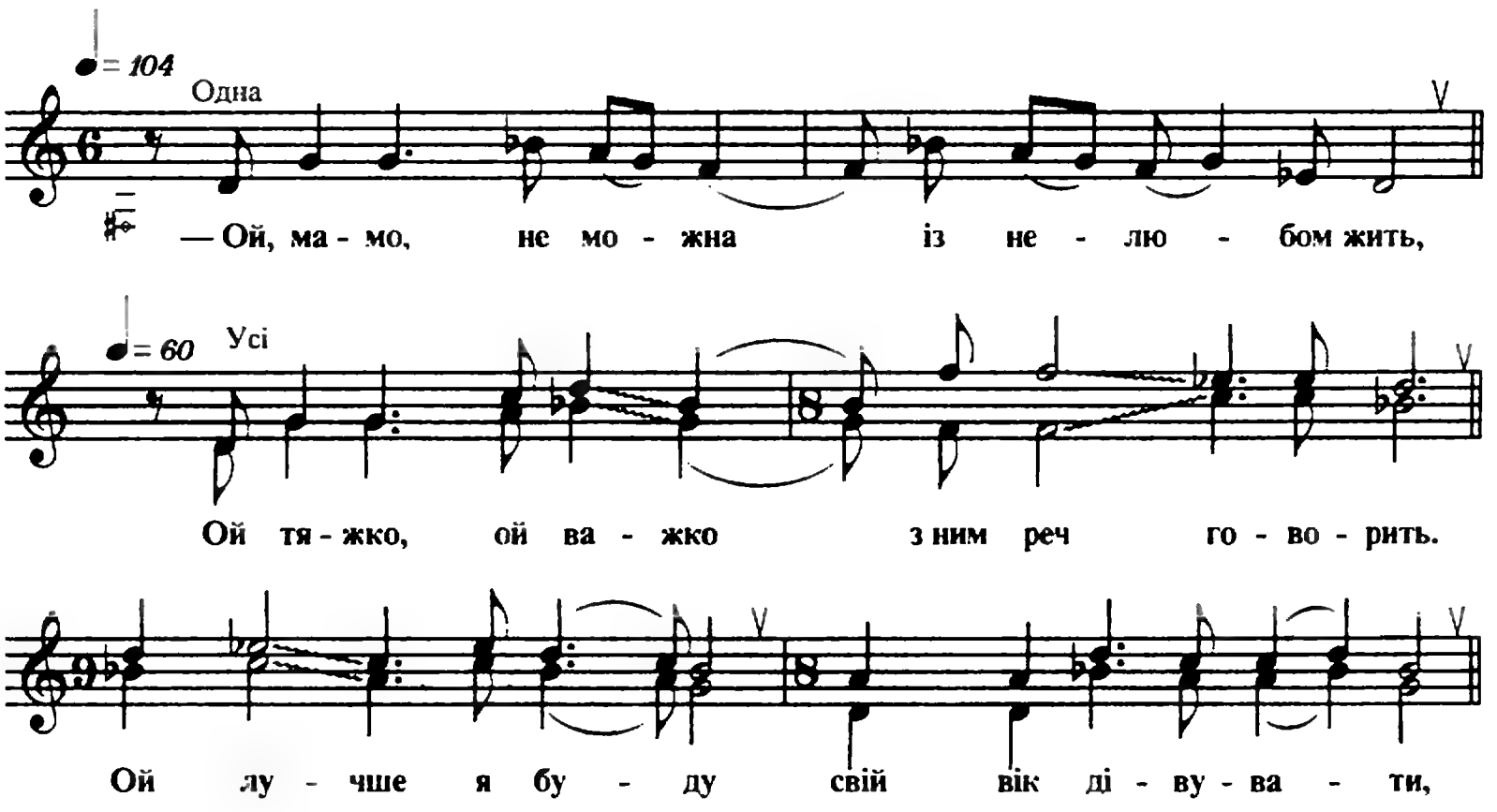
4. — А твій миленький, він під вербою,
   Склонив головку, стоїть з другою. (2)

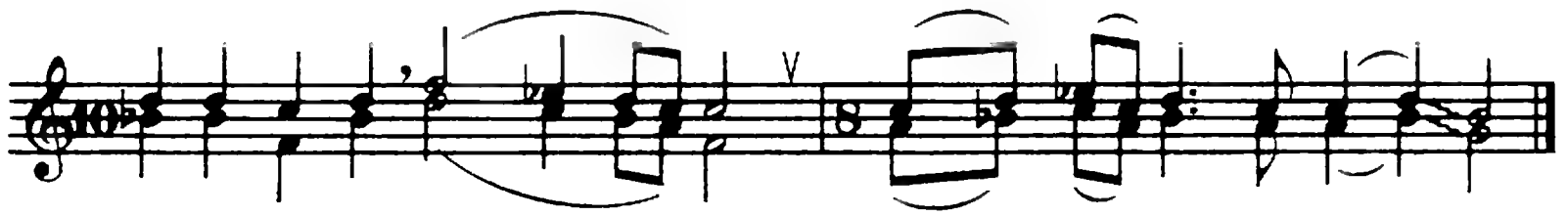
5. Сонце низенько й вечір близенько.
   Не йду до тебе, моє серденько. (2)

367.Ой мамо, не можна

Слова *Є. Гребінки*

Ст. Березанська





1. — Ой мамо, не можна із нелюбом жить,
Ой тяжко, ой важко з ним реч говорить.
Ой лучше я буду свій вік дівувати,
Ой лучше я буду свій вік дівувати.

2. — Ой доню-голубко, яка я стара,
Мєнє у могилу лягати пора.
Як очі закрою, що буде з тобою?
Останеся, доню, навік сиротою.

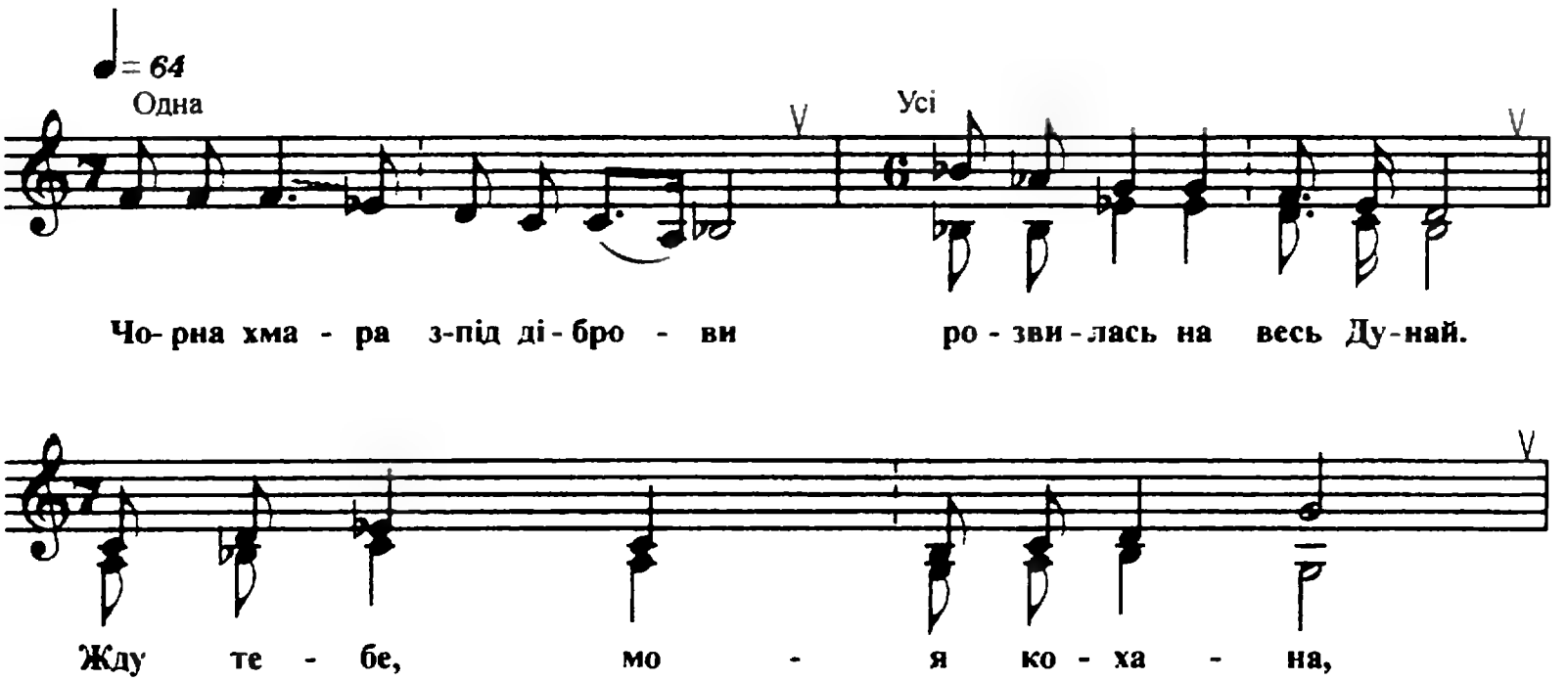
3. — Ой мамо-голубко, не плач, не ридай,
Готовь рушничочки, хустки вишивай.
Нехай я з нелюбом все щастя затрачу —
Ти будеш весела, одна я заплачу.

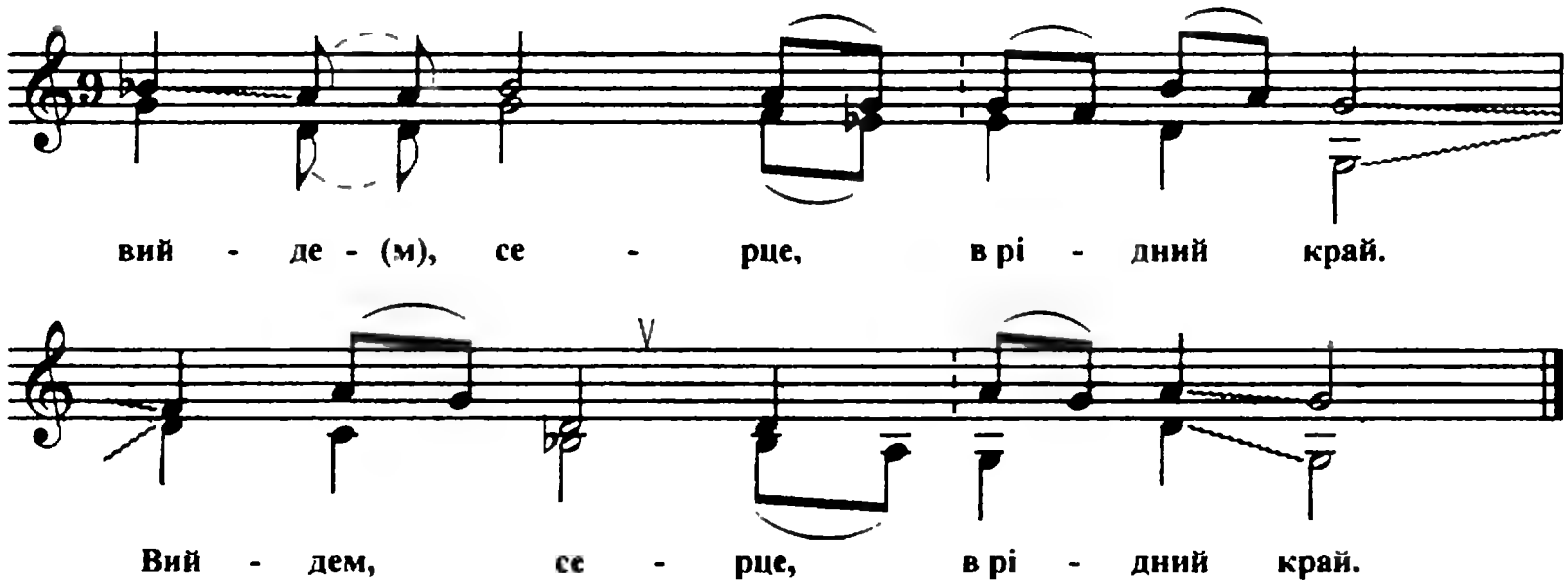
4. Ой там, край дороги крест Божий стоїть,
Там рано і пізно матуся кричить:
— Ой Боже, мій Боже, що я наробила?
Свою рідну дочку зі світа згубила.

368. Чорна хмара з-під діброви

Слова і мелодія *С. Гулака-Артемовського*

Ст. Челбаська





1. Чорна хмара з-під діброви розвилась на весь Дунай.
   Жду тебе, моя кохана,
   вийдем, серце, в рідний край. (2)

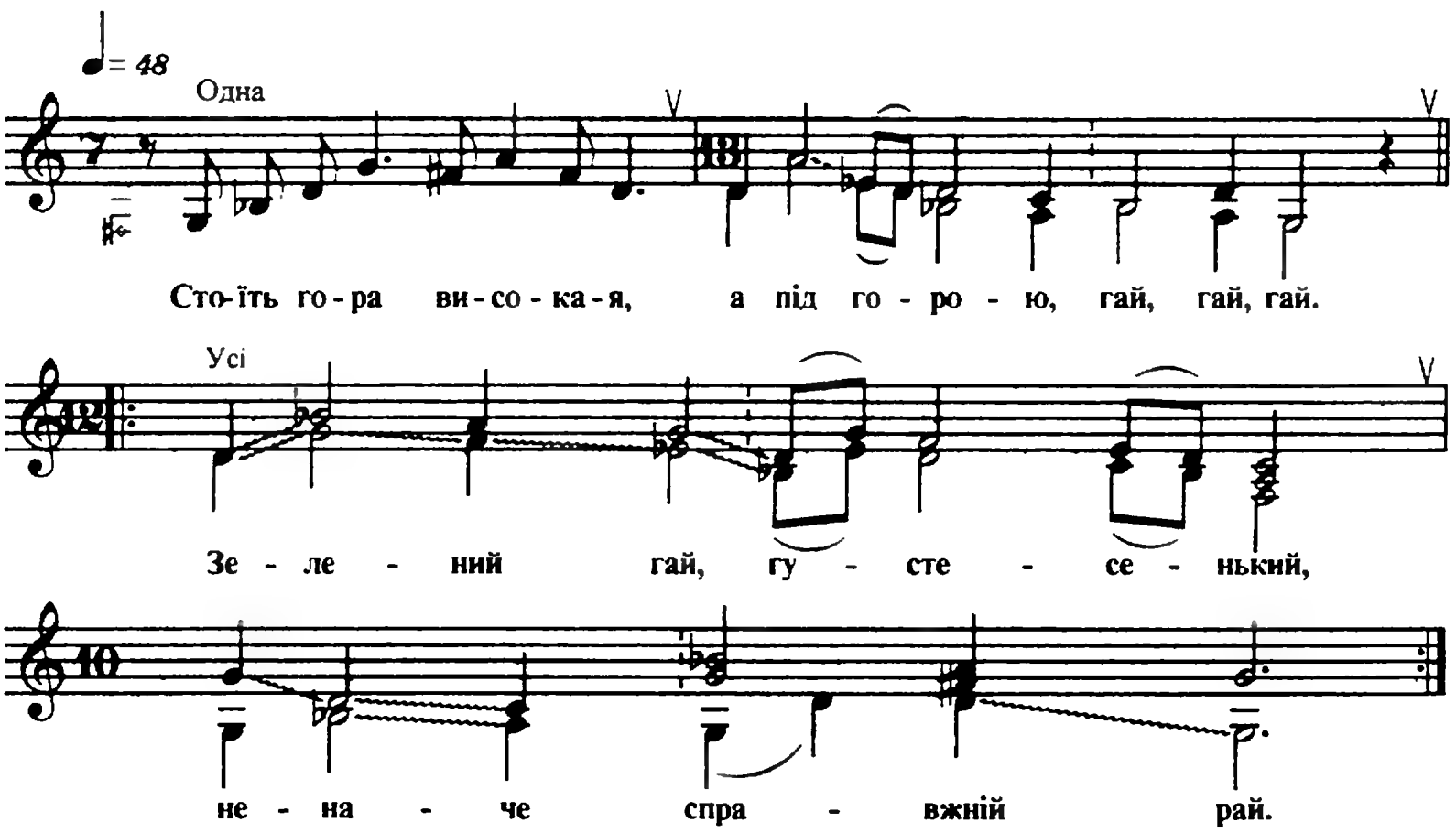
2. На Вкраїні єсть хатина, в тій хатині сирота.
   Марно трате на чужині молодець свої літа. (2)

3. Ти від мене, я від тебе десь далеко будем жить,
   І нихто нас не згадає, як любились ми колись. (2)

369. Стоїть гора високая (А)

Слова *Л. Глібова*

Ст. Іванівська



1. Стоїть гора високая, а під горою гай, гай, гай.
   Зелений гай густесенький, неначе справжній рай. (2)

2. А в тім гаю тече річка. Що скло, вода блистить, блистить.
   Долиною широкою Бог зна куда бежить. (2)

3. Бежить вона край бережка, де в'яжуться човни, човни.
   Там три верби схилилися та й журяться вони. (2)

4. Пройшли весна та й літечко, настали холода, хлада.
   Осипиться з нас листячко та й понесе вода. (2)

5. До тебе, люба річечка, ще й вернеться вода, вода.
   А молодість не вернеться, не вернуться года. (2)

370. Стоїть гора високая (Б)

Слова *Л. Глібова*

Ст. Должанська

♩= 60 Одна — Разом

Сто - їть го - ра ви - со - ка - я,

а під го - ро - ю, гай, гай, гай.

1. Стоїть гора високая, а під горою гай, гай, гай.
2. Зелений гай густесенький, неначе справді рай, рай, рай.
3. А в тім гаю тече рєчка. Як скло, вода блестить, блестить.
4. Долиною широкою Бог зна куда бежить, бежить.
5. Бежить вона край бережка, де в'яжуться човни, човни.

6. Там три верби схилилися та й журяться вони, вони.

7. Пройшла весна та й летечко, настали холода, хлада.

8. Осипиться з нас листячко та й понесе вода, вода.

9. До тебе, люба речечка, ще й вернеться вода, вода.

10. А молодість не вернеться, не вернуться младі года.

371. Гей, бики, чого ви стали?

Слова *С. Руданського*

Ст. Васюринська

♩= 72

Одна

Разом

Гей, би- ки, чо-го ви ста-ли? Чи по-ле страш - но за-ро-сло?

Чи ле - ме - ші і - ржа по - ї - ла,

чи за - ту - пи - лось че - ре - сло?

1. — Гей, бики, чого ви стали? Чи поле страшно заросло?
Чи лемеші іржа поїла, чи затупилось чересло? (2)

2. — А лемеші й чересло нове, валяють терни в будяках,
Зіпхнуті корні того зілля на наших батьківських полях. (2)

3. — Гей, бики, зоремо поле, посіїм яроє зерно,
А дощик бризне, незабаром в землі пробудиця воно. (2)

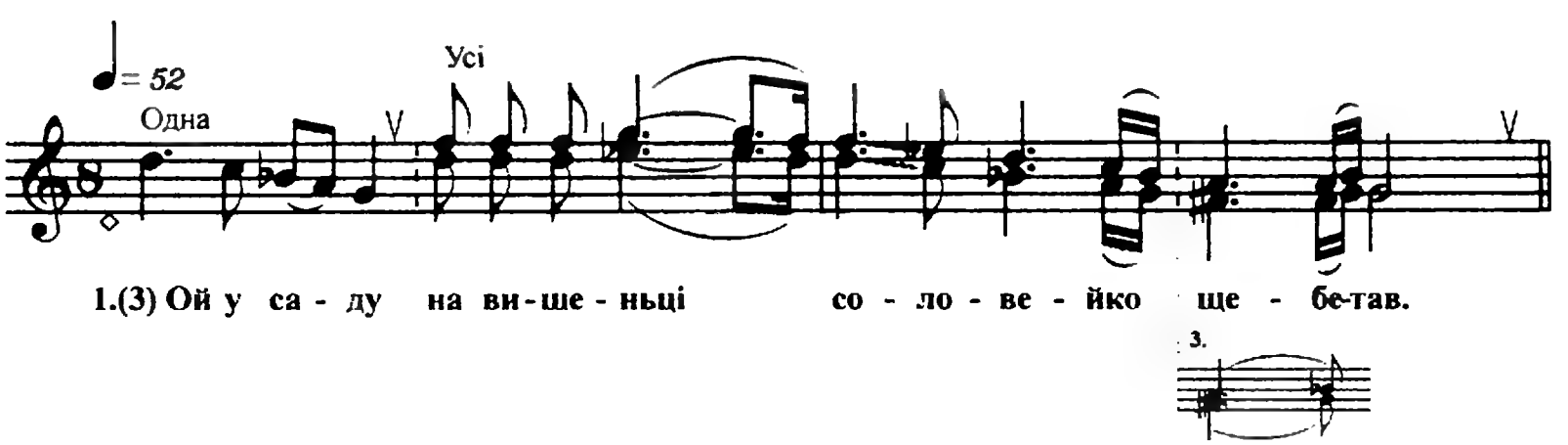
4. Пробудиця і на світ гляне, як ті дівочії вінки,
Зазеленіють наші ніви, — чого ви стали? Гей, бики! (2)

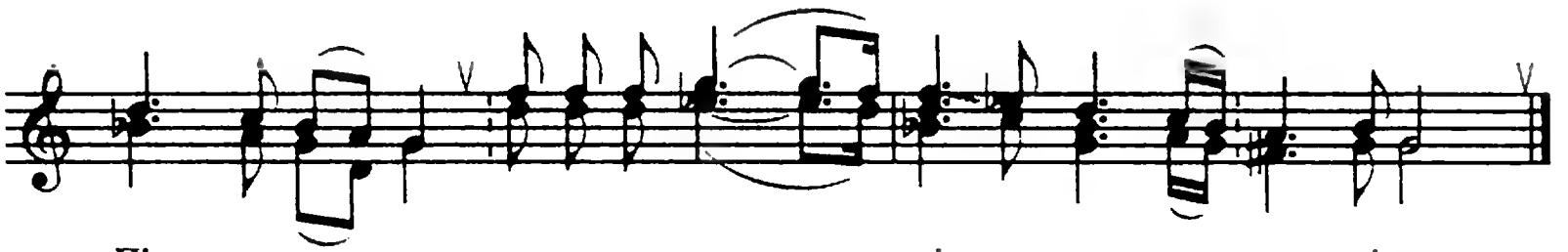
5. Гей, бики, зерно поспіло, облиті золотом поля.
І потече зерно руч'ями у наші нові закрома. (2)

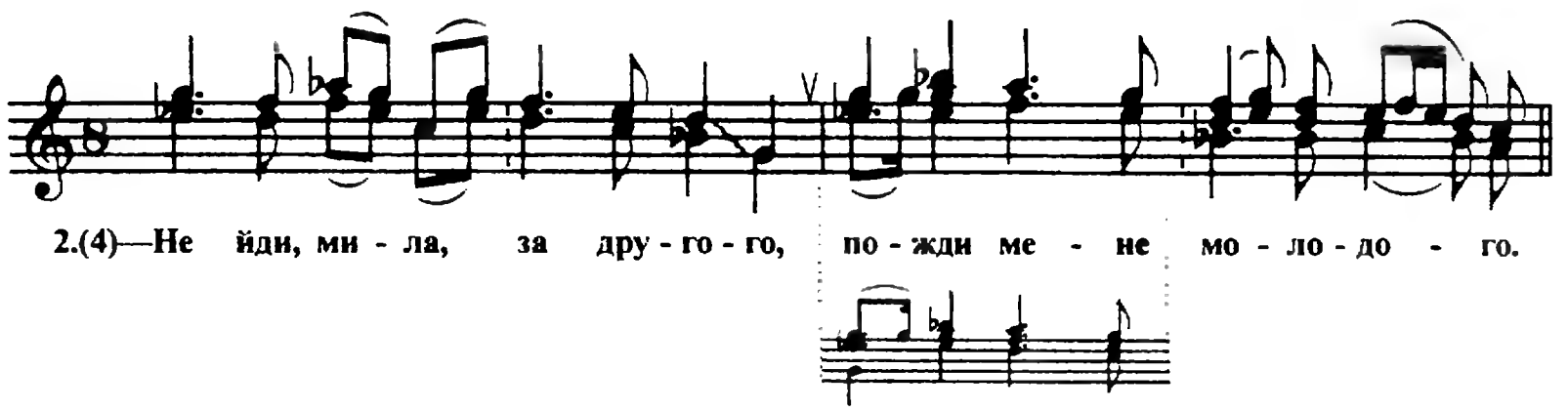
372. Ой у саду на вишеньці

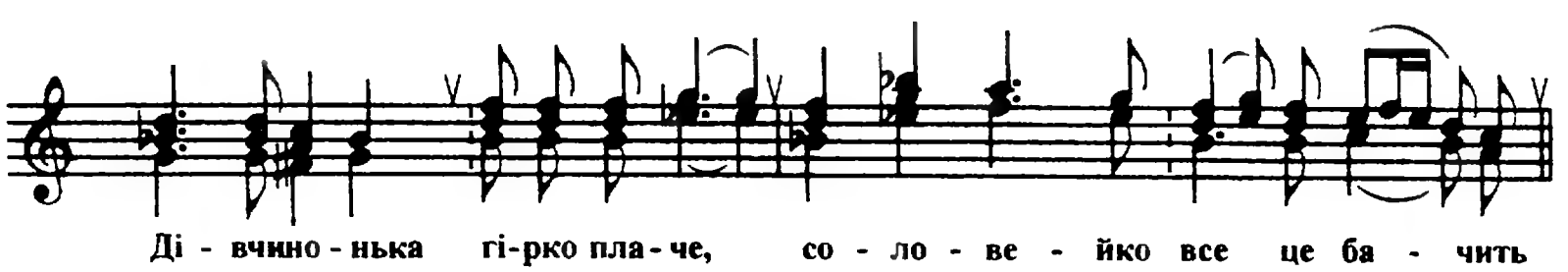
Слова і мелодія *М. Кропивницького*

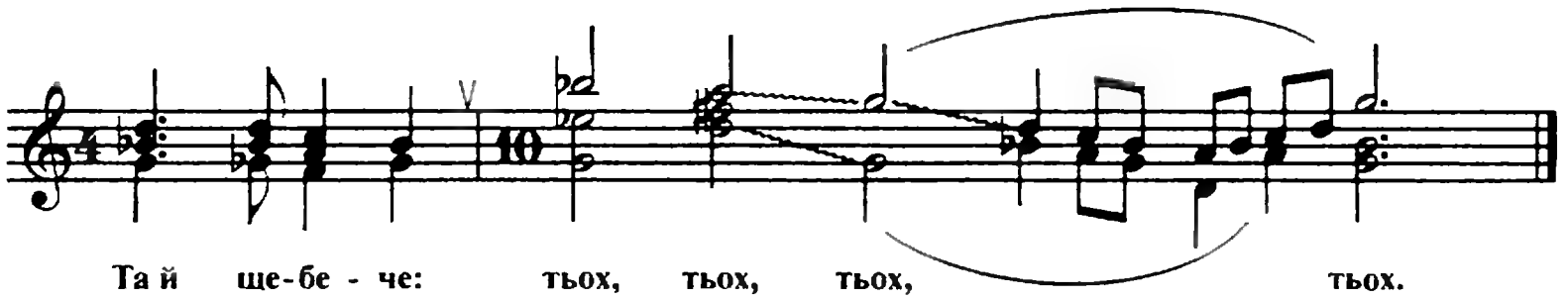
Ст. Старомишастівська











1. Ой у саду на вишеньці соловейко щебетав.
   Під вишнею козаченько дівчиноньку увіщав:

2. — Не йди, мила, за другого, пожди мене, молодого.
   Дівчинонька гірко плаче, соловейко все це бачить
   Та й щебече: тьох, тьох, тьох, тьох.

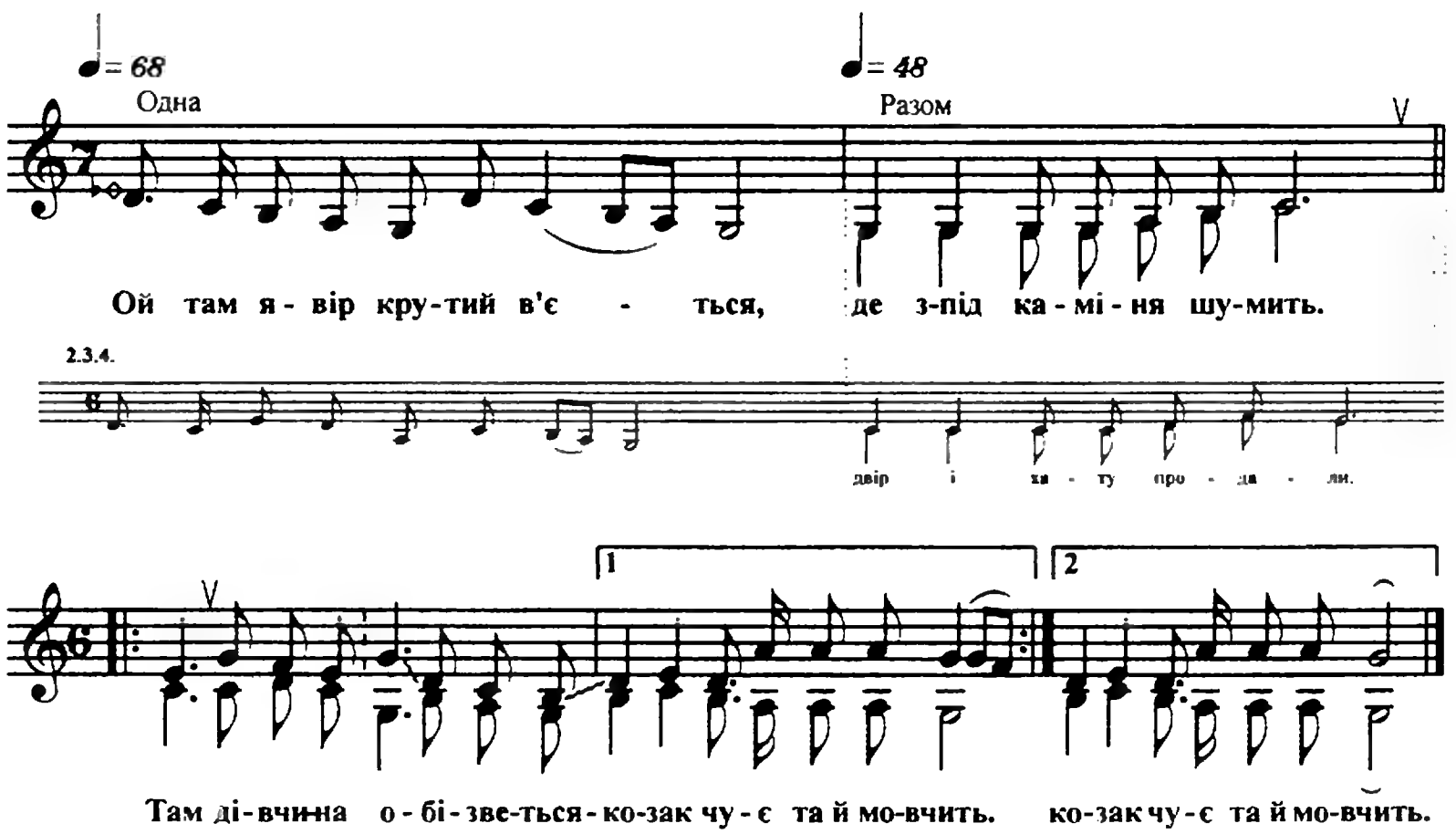
3. Не вернувся козаченько — умер на Вкраїні.
   Похоронять чужі люди в чужій домовині.

4. Дівчинонька як почула, до вишеньки прилинула.
   Тужить, в'яне, гірко плаче, соловейко все це бачить
   Та й щебече: тьох, тьох, тьох, тьох.

373. Ой там явір крутий в'ється

Слова *А. Шашкевича*

Ст. Тамань



1. Ой там явір крутий в'ється, де з-під каміня шумить.
   Там дівчина обізветься — козак чує та й мовчить. (2)

2. Ой щаслива ж та дівчина — в тебе батько, мати єсть.
   Двір веселий, хата гарна, ще й у хаті всього єсть. (2)

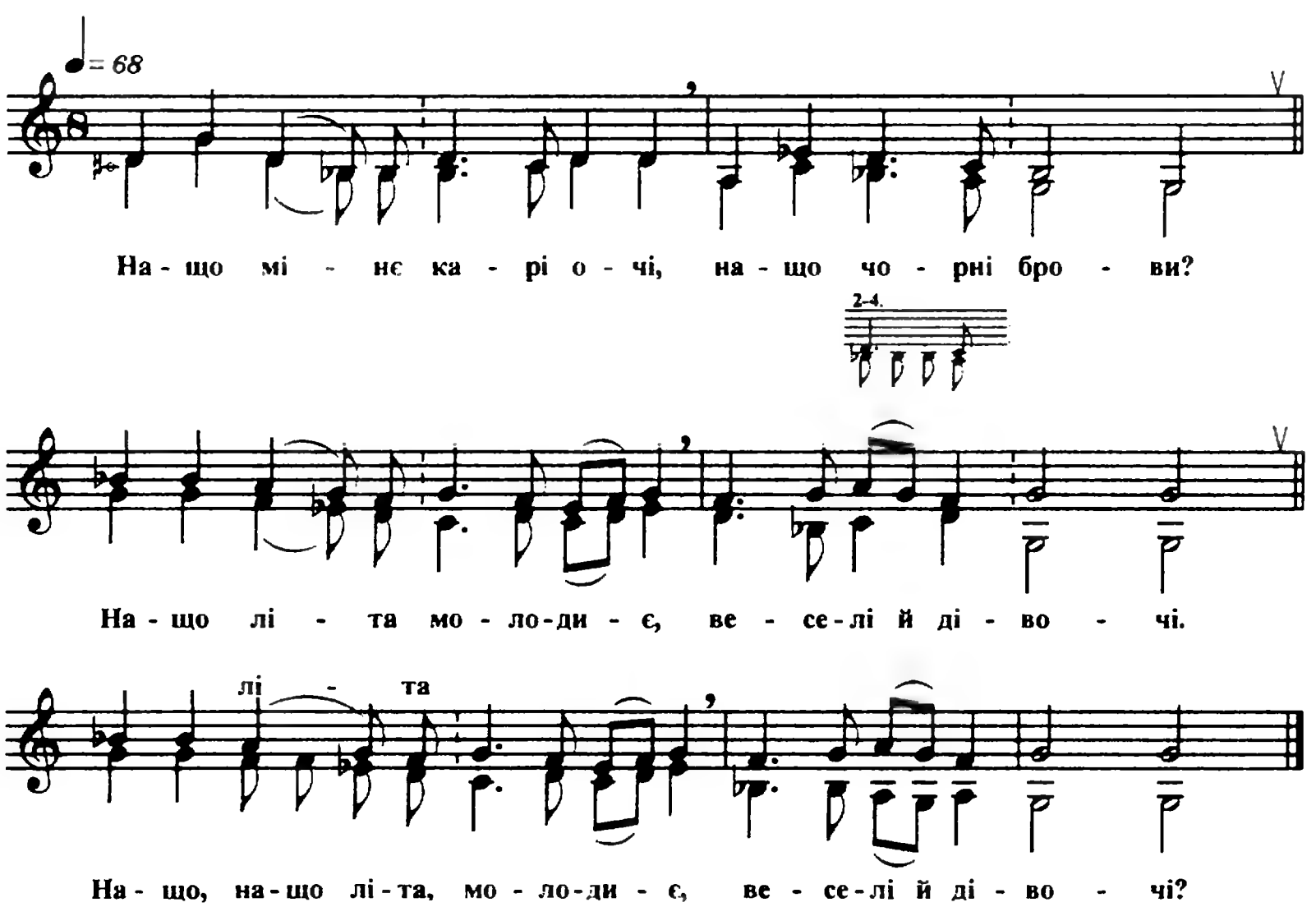
3. А я — бідний сиротина. Степ широкий — це ж мій двір,
   Шашка, люлька ще й рушниця, сивий коник — це ж мій брат. (2)

4. Батько, мати поховали, двір і хату продали.
   А нам гроші не попали, нас у найми отдали. (2)

374. Нащо мінє карі очі?

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Іванівська



1. Нащо мінє карі очі, нащо чорні брови?
   Нащо літа молодиє, веселі й дівочі? (2)

2. Літа мої молодиє марно пролітають,
   Очі плачуть, чорні брови од вітру линяють.

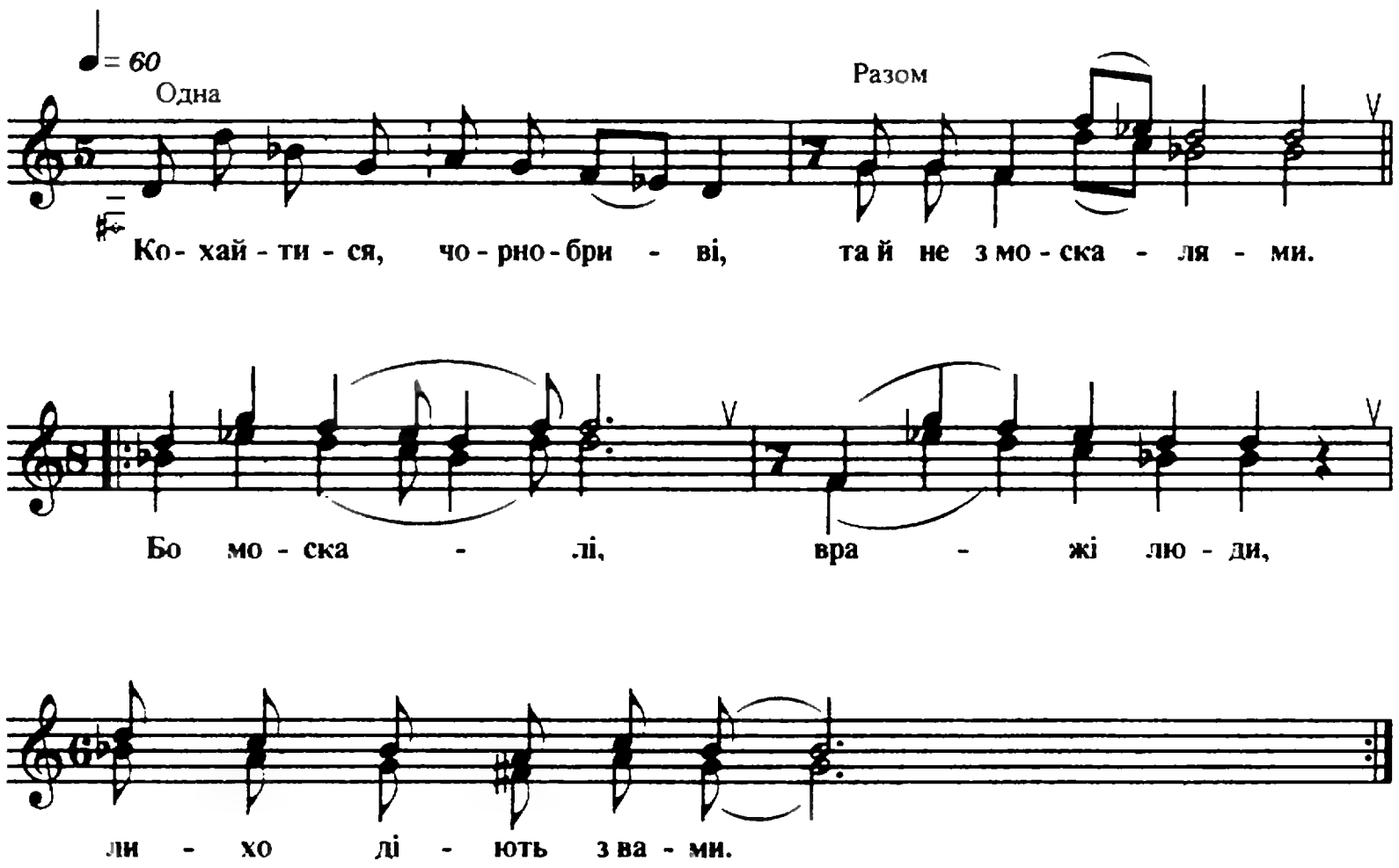
3. Плачте, очі, плачте, карі, — така ваша доля.
Голосніше, жалібніше, щоб вітри почули. (2)

4. Та й понесе буйнесенький за синіє море
Чорнявому й вродливому на лютоє горе. (2)

375. Кохайтися, чорнобриві

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Должанська



1. Кохайтися, чорнобриві, та й не з москалями.
Бо москалі, вражі люди, лихо діють з вами. (2)

2. Москаль вміє жартувати, жартуючи, кине.
Сам поїде в Москівщину, а дівчина гине. (2)

3. Не слухала Катерина ни батька, ни неньки.
Полюбила москалика, як своє серденько. (2)

376. Ой летіла галка через балку

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Батуринська

♩= 80

Одна

Ой ле - ті - ла га - лка че - рез ба - лку

2.4.

♩= 40

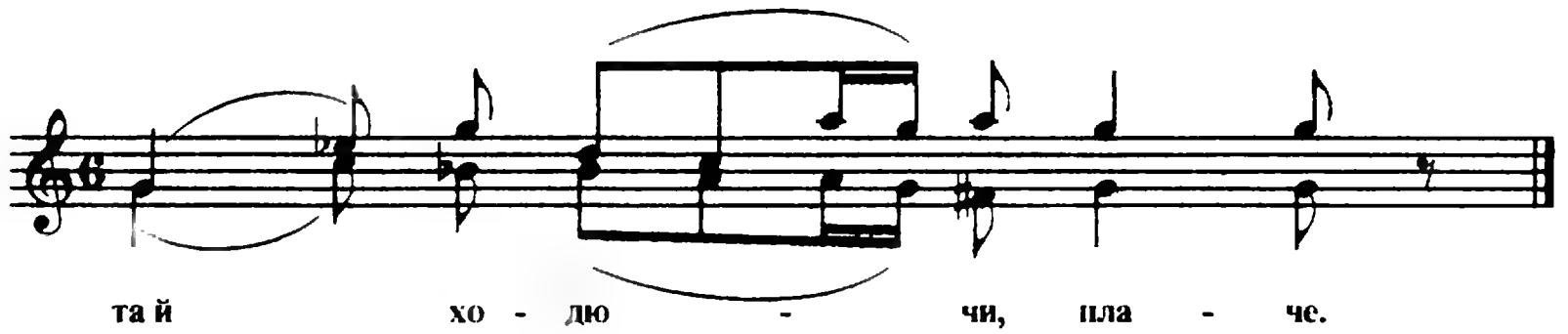
Разом

та й ле.., та й ле - тю - чи кря - че.

Хо - де ді-вчи - на, хо - де по го-ро - ду,

та й хо - дю - чи, пла - че.

Хо - де ді-вчи - на, хо - де по го - ро - ду,



1. Ой летіла галка через балку та й ле.., та й летючи, кряче.
   Ходе дівчина, ходе по городу, та й ходючи, плаче. (2)

2. Не пускає стара мати рано, рано по водицю,
   Не жито жати, ой не льону брати ще й на вечорниці. (2)

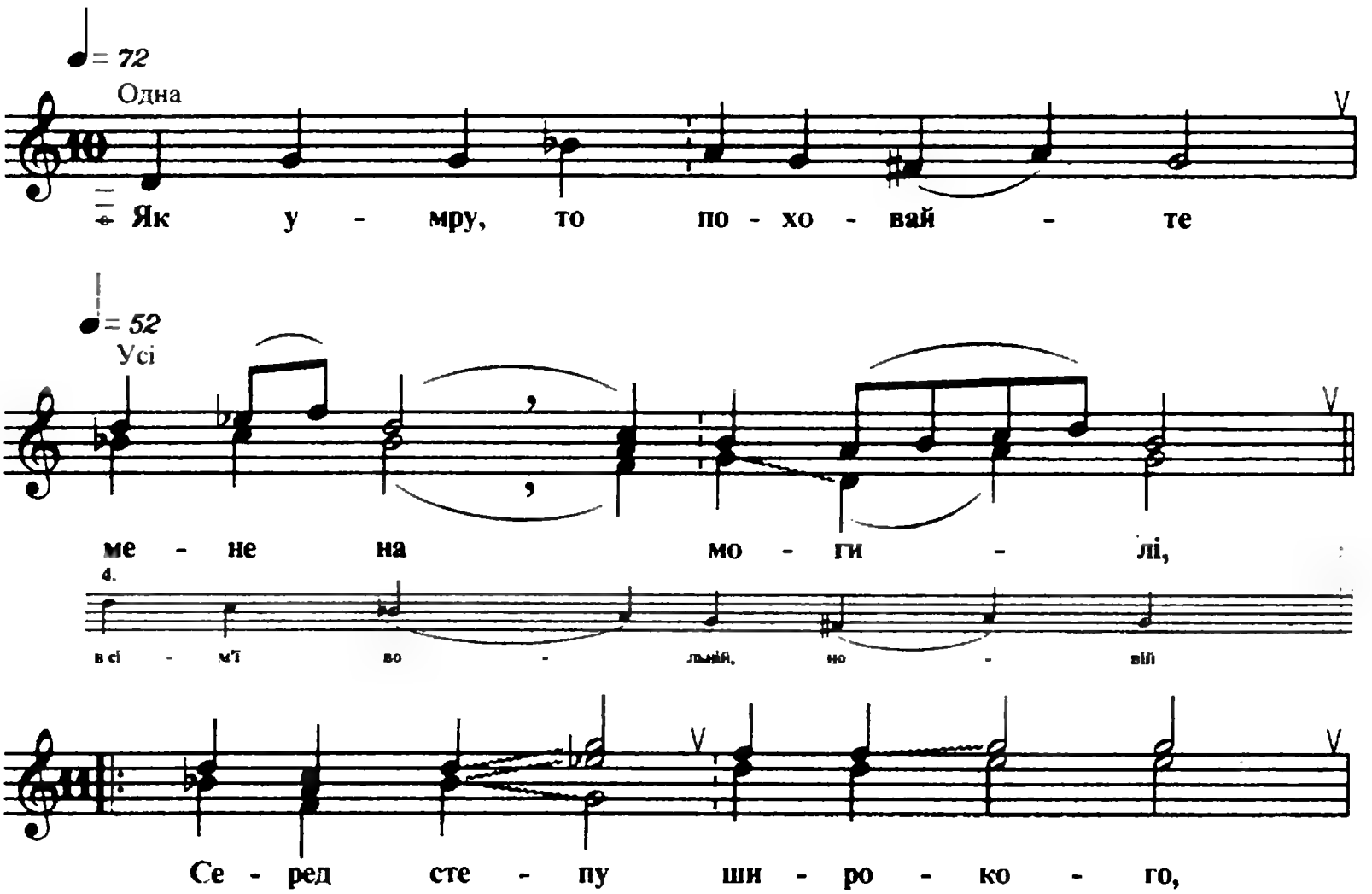
3. Ой дождала та до того часу, що ма.., що мати заснула.
   Вийшла послухать в саду соловейка, бо зроду не чула. (2)

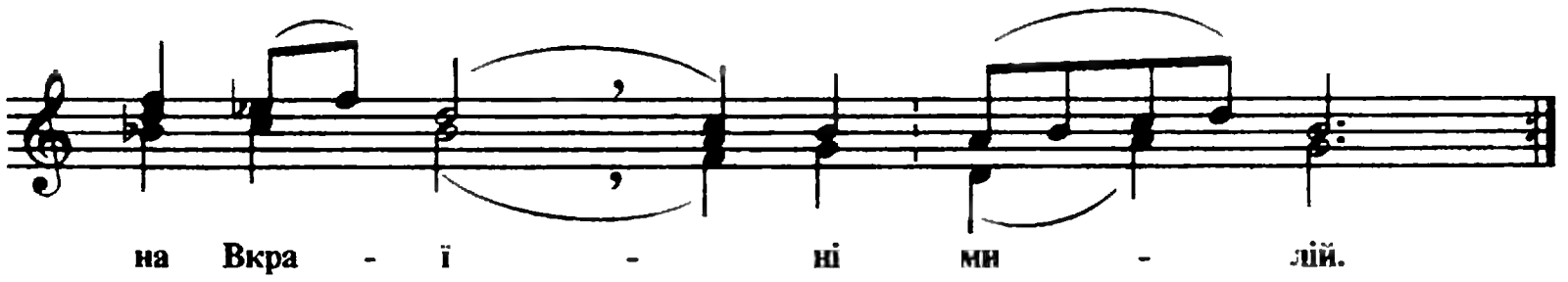
4. Соловейко малесенький, він га.., він гарно співає.
   Ой козаченько молоденький дівчину кохає. (2)

377. Як умру, то поховайте

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Старонижчестебліївська





1. Як умру, то поховайте мене на могилі,
   Серед степу широкого, на Вкраїні милій. (2)

2. Щоб лани широкополі, і Дніпро, і кручі
   Було видно, було чути, як реве ревучий. (2)

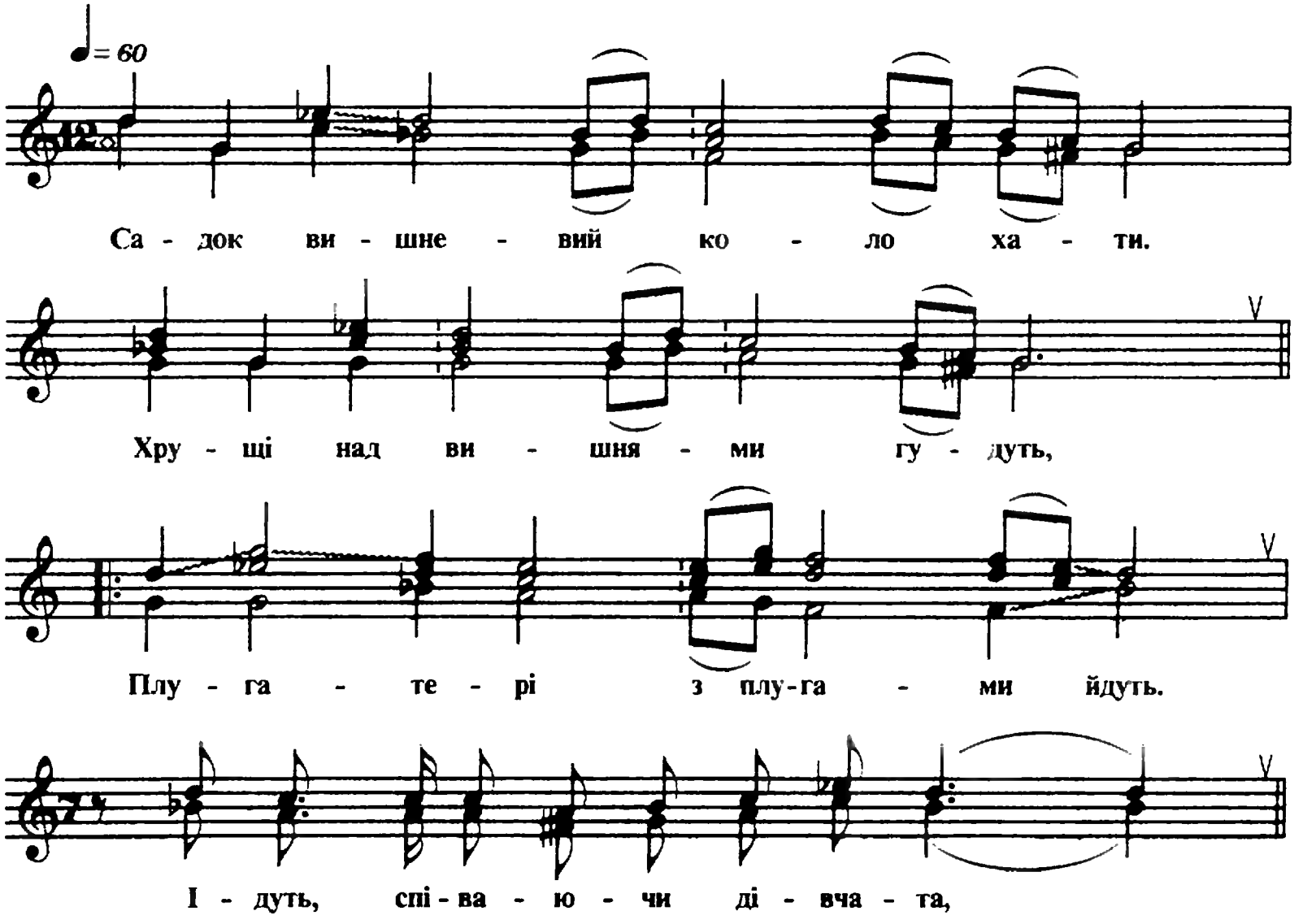
3. Поховайте та вставайте, кайдани порвіте
   І вражою злою кров'ю волю окропіте. (2)

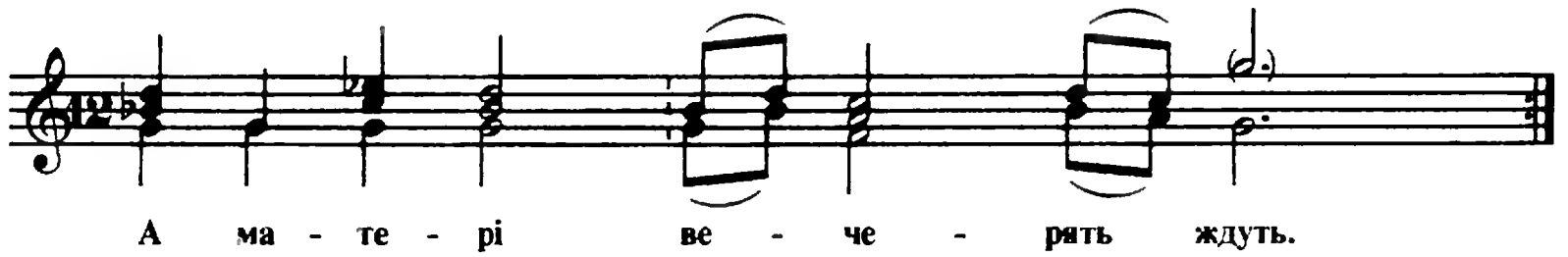
4. І мене в сім'ї великій, в сім'ї вольній, новій,
   Не забудьте пом'янути незлим тихим словом. (2)

378. Садок вишневий коло хати

Слова *Т. Шевченка*

Ст. Староминська





1. Садок вишневий коло хати.
   Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатері з плугами йдуть,
   Ідуть, співаючи, дівчата,
А матері вечерять ждуть.

Двічі

2. Сім'я вечеря коло хати,
   Вечерня зіронька встає.
Дочка вечерять подає,
   А мати хоче научати,
Та соловейко не дає.

Двічі

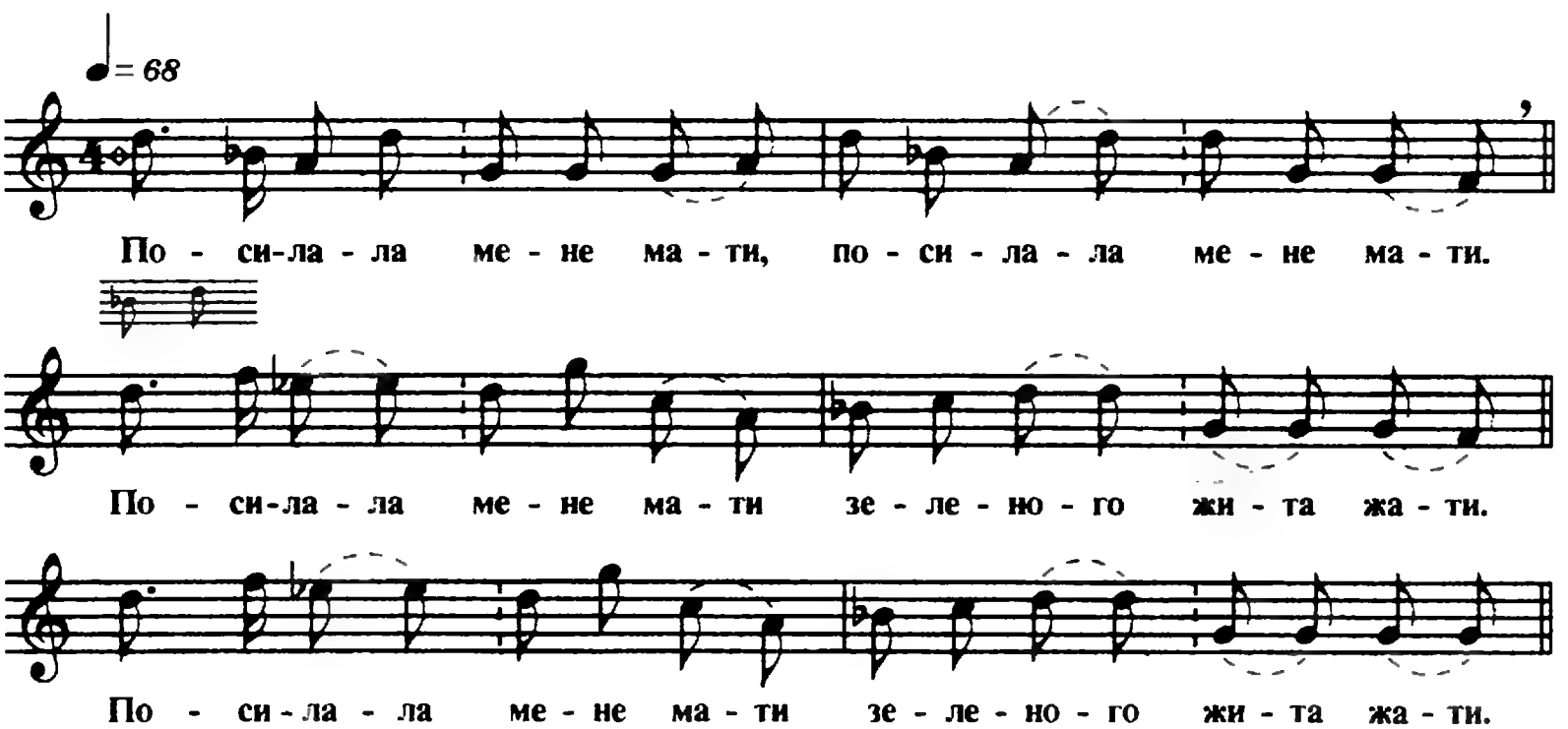
3. Поклала мати коло хати
   Маленьких діточок своїх;
Сама заснула коло них.
   Затихло все, тілько дівчата
Та соловейко не затих.

Двічі

ЖАРТІВЛИВІ ПІСНІ

379. Посилала мене мати

М. Тимошівськ



1. Посилала мене мати, посилала мене мати,
Посилала мене мати зеленого жита жати. (2)

2. А я жита не жала, а я жита не жала,
А я жита не жала — в борозденькі лежала. (2)

3. Борозденька вузенька, борозденька вузенька,
Борозденька вузенька — ми не вляжемося. (2)

4. Нам і нічка маленька, нам і нічка маленька,
Нам і нічка маленька — не награємося. (2)

5. А я в яр утечу, а я в яр утечу,
А я в яр утечу та й до ночки приточу. (2)

6. Де не взявся Микита, де не взявся Микита,
Де не взявся Микита, а на йому сіра світа. (2)

7. Під віконцем зігнувся, під віконцем зігнувся,
Під віконцем зігнувся, чи не вийде Маруся. (2)

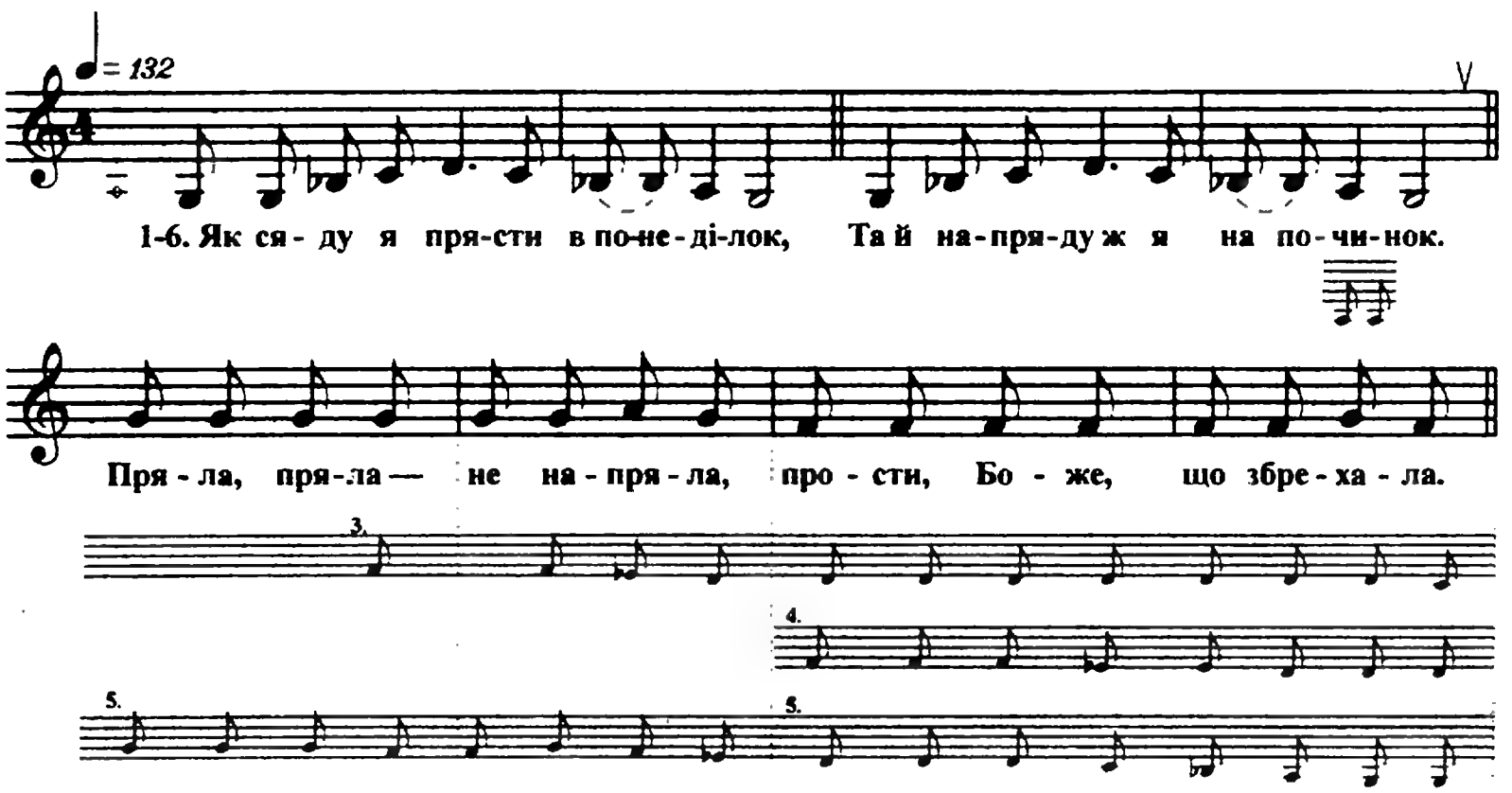
8. А Маруся виходе, а Маруся виходе,
А Маруся виходе ще й орішки виносе. (2)

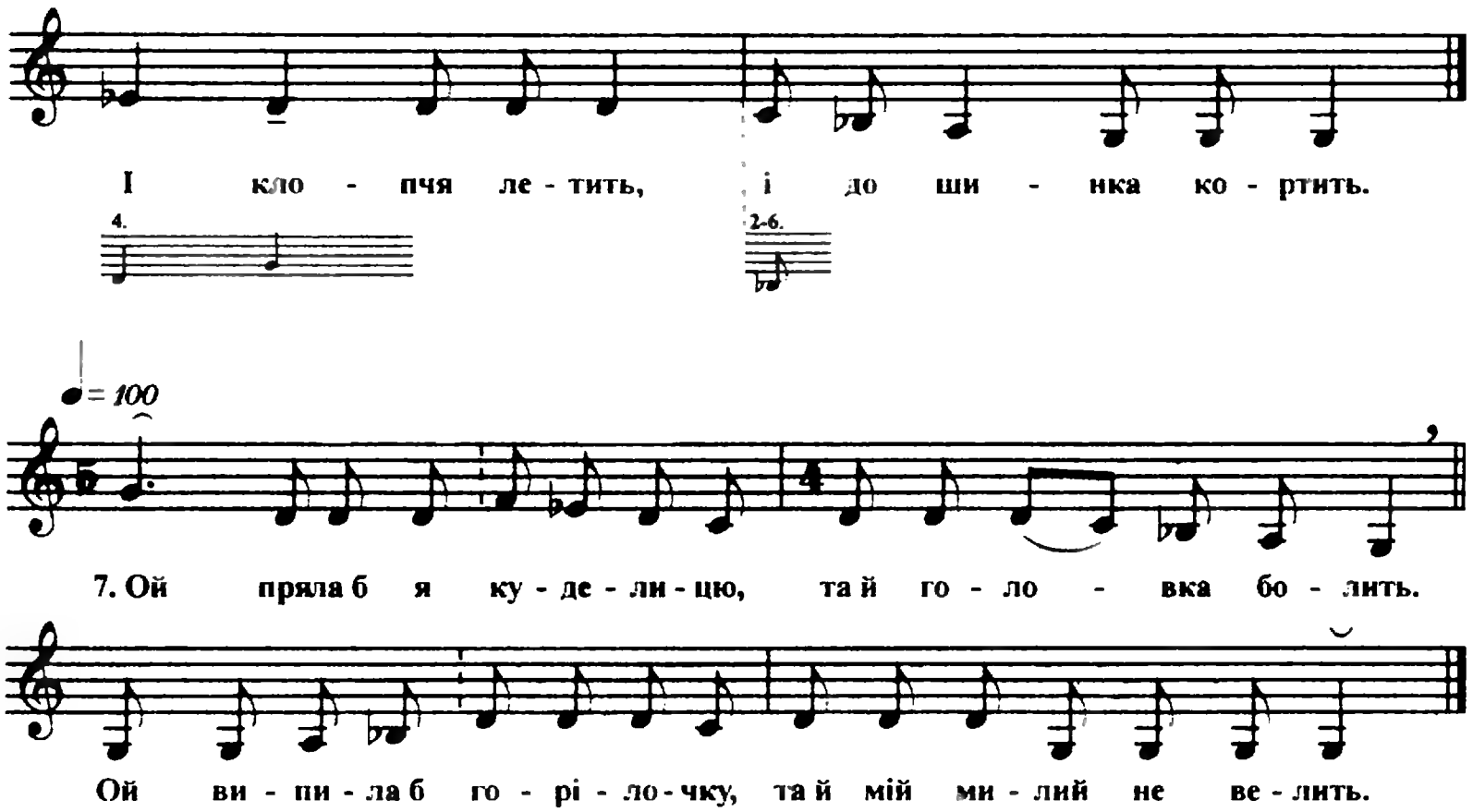
9. — Чи орішки нуздати, чи орішки нуздати,
Чи орішки нуздати, чи Марусю цілувати. (2)

10. Я й орішки нуздав, я й орішки нуздав,
Я й орішки нуздав ще й Марусю цілував. (2)

380. Як сяду я прясти в понеділок

Ст. Старонижчестебліївська





1. Як сяду я прясти в понеділок,
   Та й напряду ж я на починок.
   Пряла, пряла — не напряла, прости, Боже, що збрехала.
   І клопчя летить, і до шинка кортить... (Пішла пить)*

2. Як сяду я прясти у вівторок,
   Та й напряду ж пасом сорок.
   Пряла, пряла — не напряла... (Пішла)

3. Як сяду я прясти у середу,
   Та й напряду на череду.
   Пряла, пряла — не напряла... (Пішла)

4. Як сяду я прясти у четвер,
   Хоч напряду же я тепер.
   Пряла, пряла — не напряла... (Пішла)

5. Як сяду я прясти у п'ятницю,
   Та й напряду я на в'язницю.
   Пряла, пряла — не напряла... (І пішла)

6. Як сяду я прясти у суботу,
   Та й напряду я і Федоту.
   Пряла, пряла — не напряла... (Пішла випивать)

7. Ой пряла б я куделицю, та й головка болить.
   Ой випила б горілочку, та й мій милий не велить.

---

* Слова у дужках вимовляються говіркою.

381. Були в мене у коморі гроші

Ст. Кисляківська

♩= 100

Одна

Бу- ли в ме-не у ко-мо-рі гро-ші. Бу - ли в ме - не у ко-мо - рі гро - ші. Ех!

Разом

Ти пив — і я пи - ла, ти ка - зав — я но - си - ла,

гро - ші до Льо - ші но - си - ла.

1. Були в мене у коморі гроші.
   Були в мене у коморі гроші. Ех!
   Ти пив — і я пила, ти казав — я носила, гроші до Льоші носила. (2)

2. Було в мене у коморі сало.
   Було в мене у коморі сало. Ех!
   Ти пив — і я пила, ти казав — я носила, сало до Сави носила. (2)

3. Було в мене у коморі м'ясо.
   Було в мене у коморі м'ясо. Ех!
   Ти пив — і я пила, ти казав — я носила, м'ясо до Власа носила. (2)

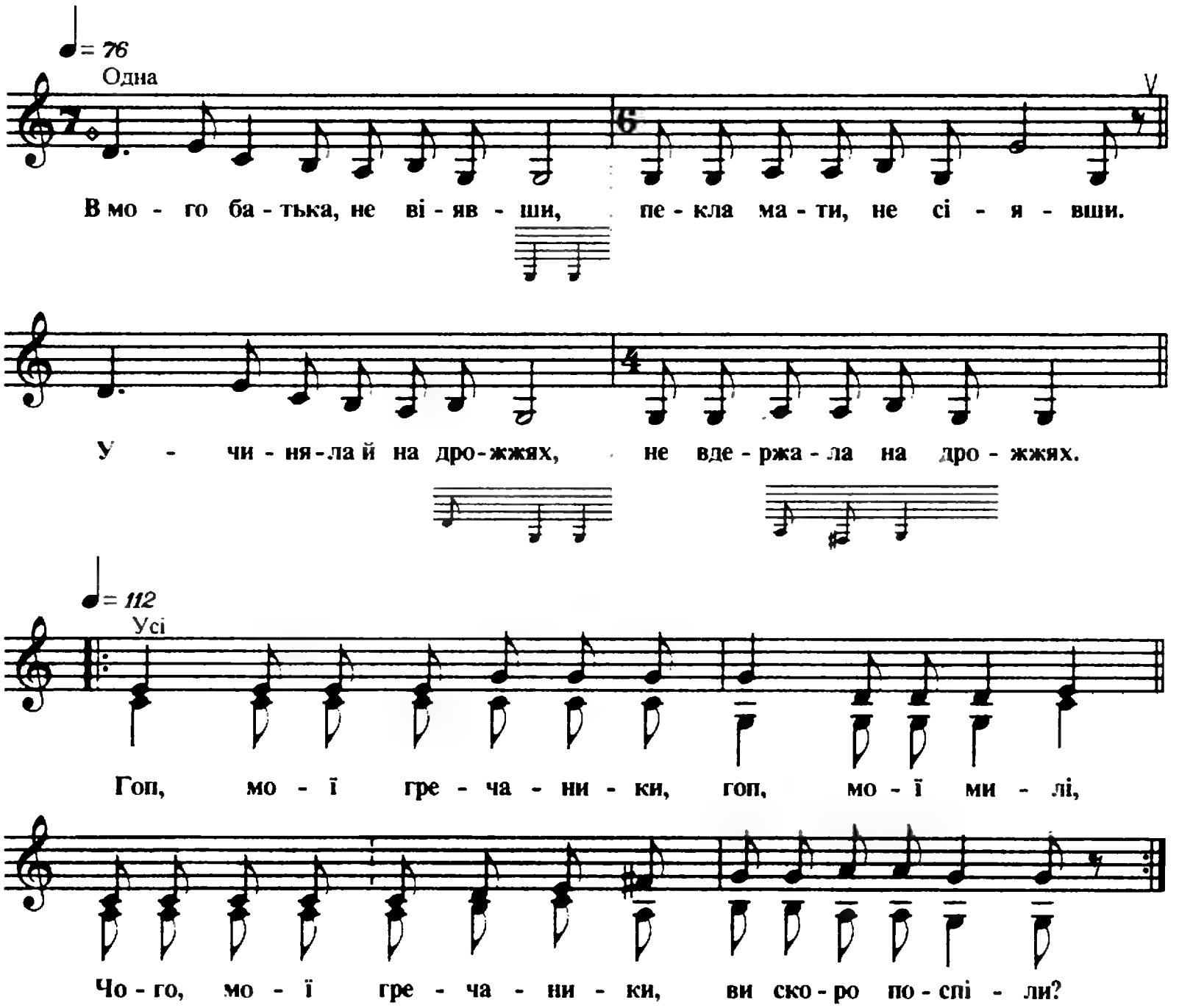
4. Були в мене у коморі кришки.
   Були в мене у коморі кришки. Ех!
   Ти пив — і я пила, ти казав — я носила, кришки до Гришки носила. (2)

5. Були в мене у коморі паски.
   Були в мене у коморі паски. Ех!
   Ти пив — і я пила, ти казав — я носила, паски за глазки носила. (2)

6. Були в мене у коморі буряки.
Були в мене у коморі буряки. Ех!
Ти пив — і я пила, ти казав — я носила, і остались оба дураки. (2)

382. Гречаники

С. Катеринівка



1. В мого батька, не віявши, пекла мати, не сіявши.
Учиняла й на дрожжях, не вдержала на дрожжях.
Гоп, мої гречаники, гоп, мої милі,
Чого, мої гречаники, ви скоро поспіли? | Двічі

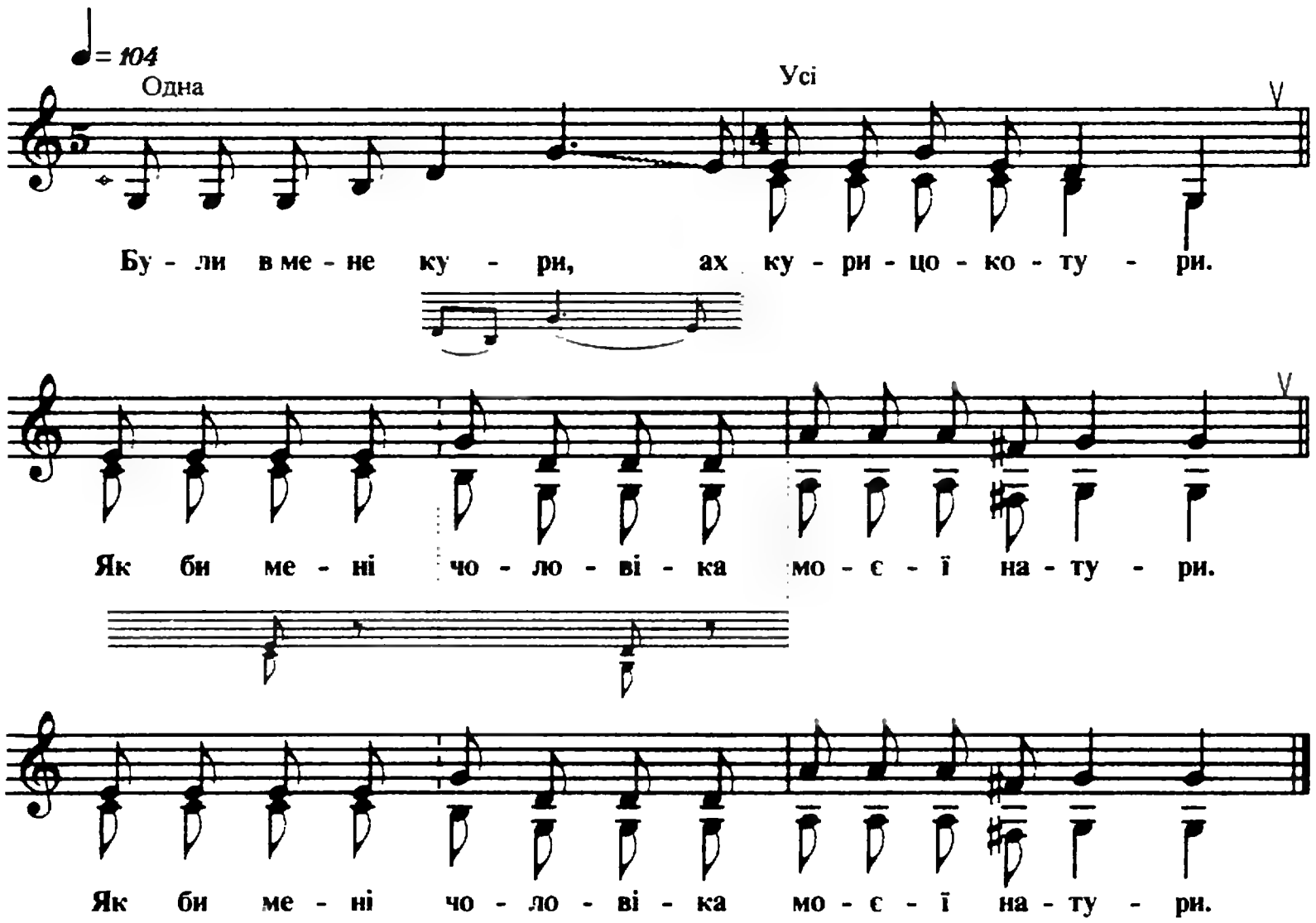
2. Три дні печку не топила — гречаники посадила,
А як стала витягать, тісто стало витікать.
Гоп, мої гречаники, гоп, мої милі,
Чого, мої гречаники, ви скоро поспіли? | Двічі

3. Підсипала же вражжя баба на трьох яйцях гусака же,
Сама пішла ж за ворота та вдарила гопака.
Гоп, мої гречаники, гоп, мої милі,
Чого, мої гречаники, ви скоро поспіли? | Двічі

4. Глупий, глупий же гусаченко, та ви, глупі гуси,
А я вийду подивлюся, в кого чорні вуса.
Гоп, мої гречаники, гоп, мої милі,
Чого, мої гречаники, ви скоро поспіли? | Двічі

383. Були в мене кури

С. Катеринівка



1. Були в мене кури, ах кури-цокотури.
Як би мені чоловіка моєї натури. (2)

2. Щоб горілку не пив, табаку не нюхав,
Чужих жінок не любив, добре мене слухав. (2)

3. Ой дай мені, Боже, вечіра діждати.
То б пішла я до куми новостій узнати. (2)

4. Як прийшла я до куми, стала пид стіною,
А мій милий, чорнобривий воркує з кумою. (2)

5. Стояла, стояла та й я не стерпіла,
Пид віконце підійшла, шибочку розбила. (2)

6. Як прийшла я додому, зразу й захворіла,
Біленькою косиною голову накрила. (2)

7. Прийшов милий додому: — Коли захворіла?
Це ще й вчора ізвечора шибочка летіла. (2)

8. Ой дай мені, Боже, утрічка діждати,
То б пішла б я до куми новості й узнати. (2)

9. Як прийшла я до куми — вона ще й не вмита.
— Ой чого ж це, кума, шибочка розбита? (2)

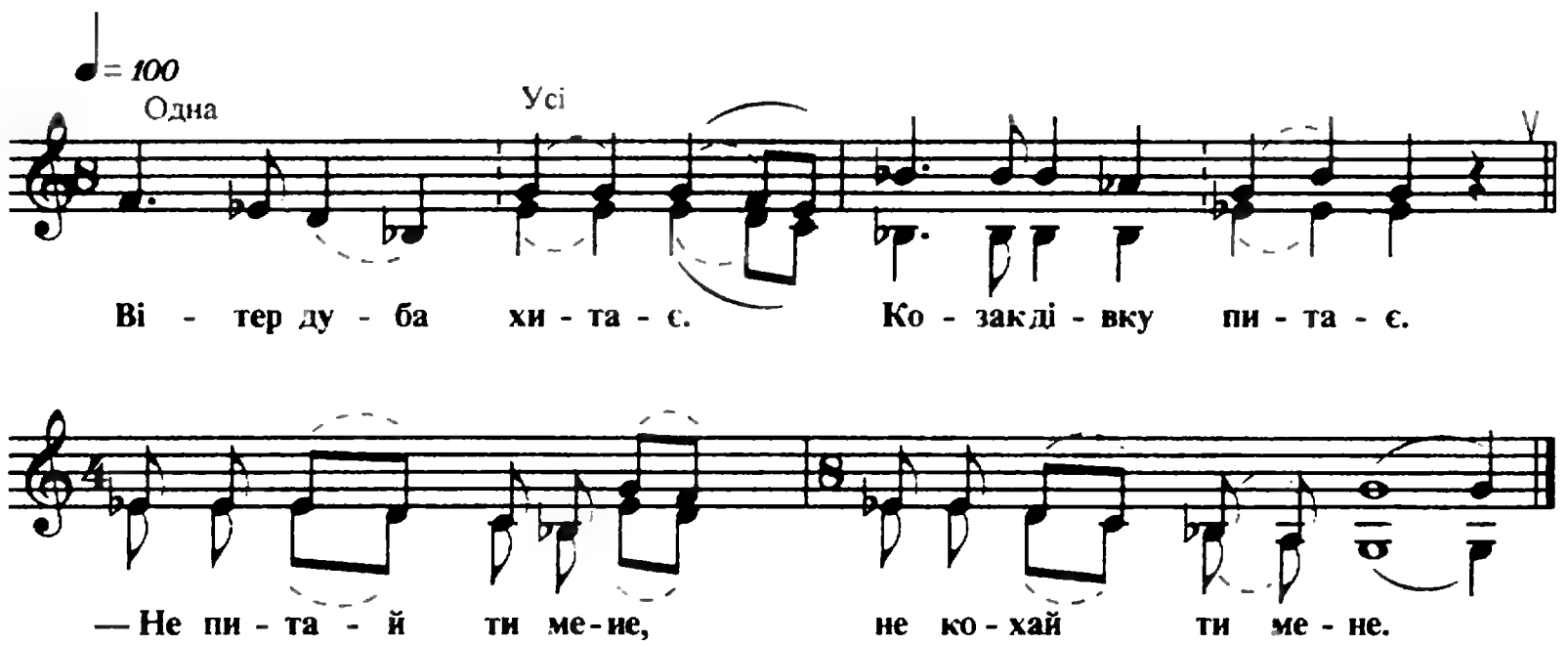
10. — Була в мене курка, така полихлива,
Залетіла у хатину, шибочку розбила. (2)

11. — Будуть тебе, кума, ще й кури клювати,
Як ти будеш, кума, кума принімати. (2)

12. Кури ж мої, кури, ах кури-цокотури.
Як би мені чоловіка моєї натури. (2)

384. Вітер дуба хитає

Ст. Челбаська



1. Вітер дуба хитає. Козак дівку питає.
— Не питай ти мене, не кохай ти мене.

2. Кохав мене батько, шанувала мати.
Довелося козакові руки потирати.

3. Потирай же, козаче, коли довелося.
   І старе, і мале за мене взялося.

4. Через гору там писар. До писаря ходила.
   Писар пише, малює, обернеться — цилує.

5. Писар пише, малює, обернеться — цилує.
   Ти не піп, ти не дяк, не цилуй мене так.

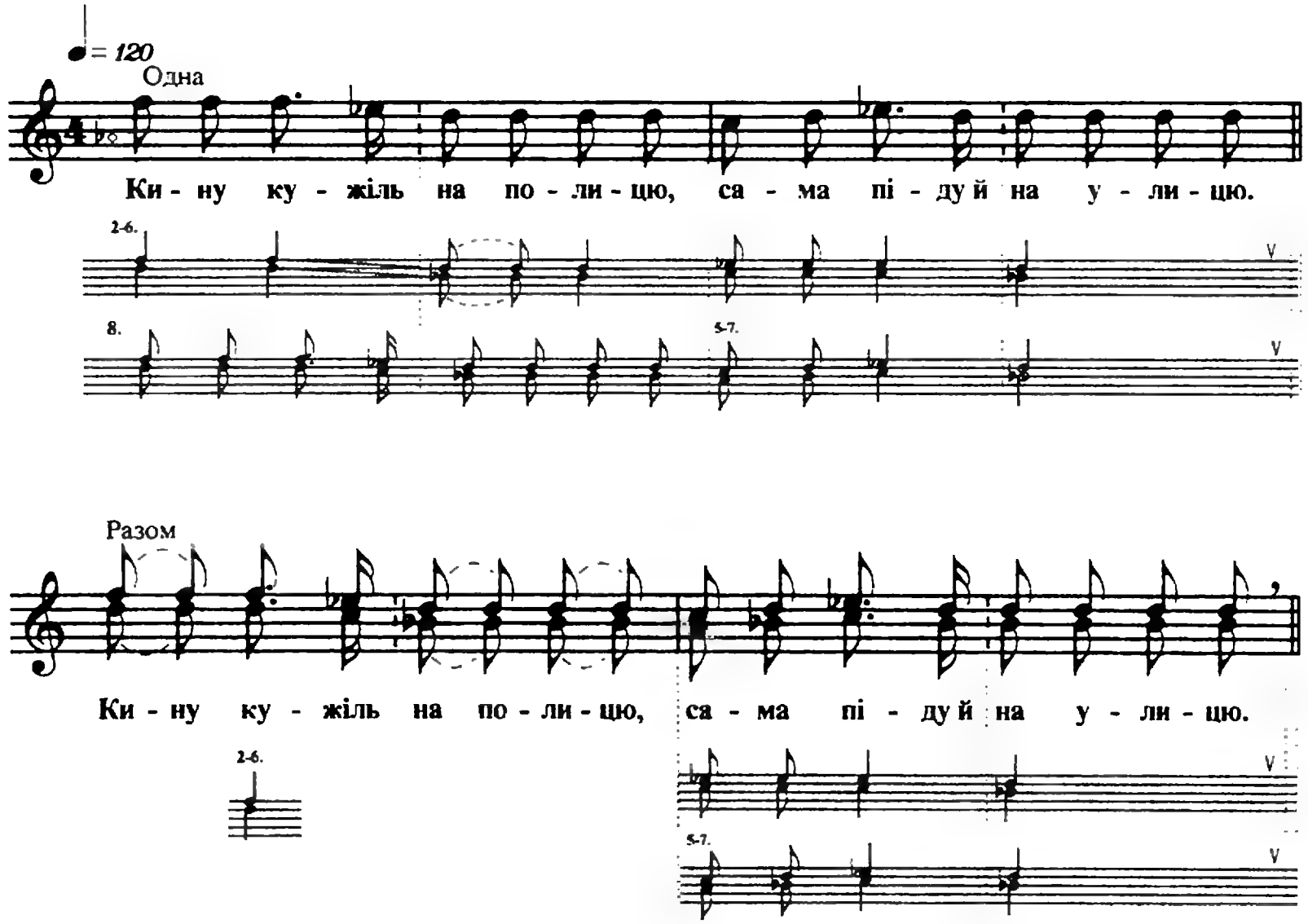
6. Ти ж не піп, ти не дяк, не цилуй мене так.
   Нехай мене поцилує чолбасянський козак.

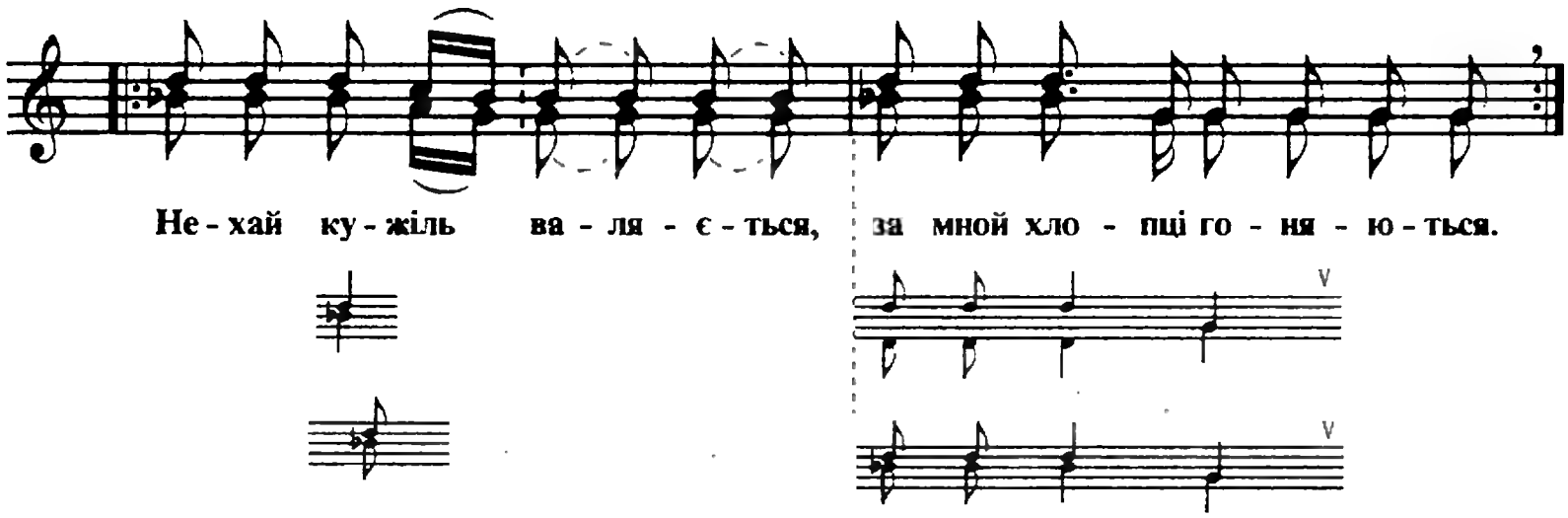
7. Чолбасянські козаче — хорошиє люди.
   Як обніме, поцилує — не боюся голови.

8. Як обніме, поцилує — не боюся голови.
   Ой же губи у меду, цилуються до ладу.

385. Кину кужіль на полицю

Ст. Старокорсунька

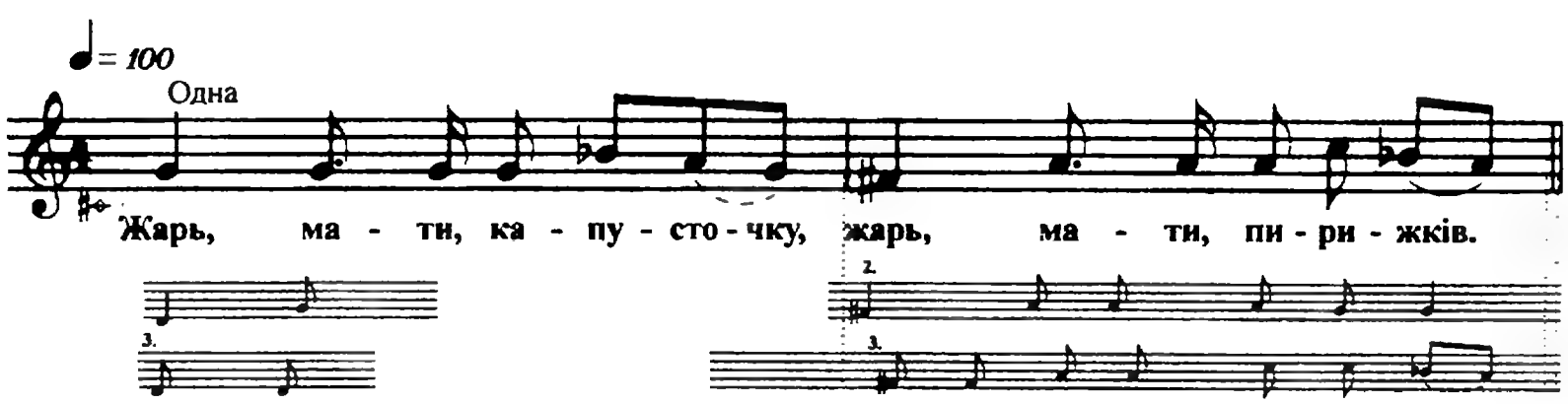


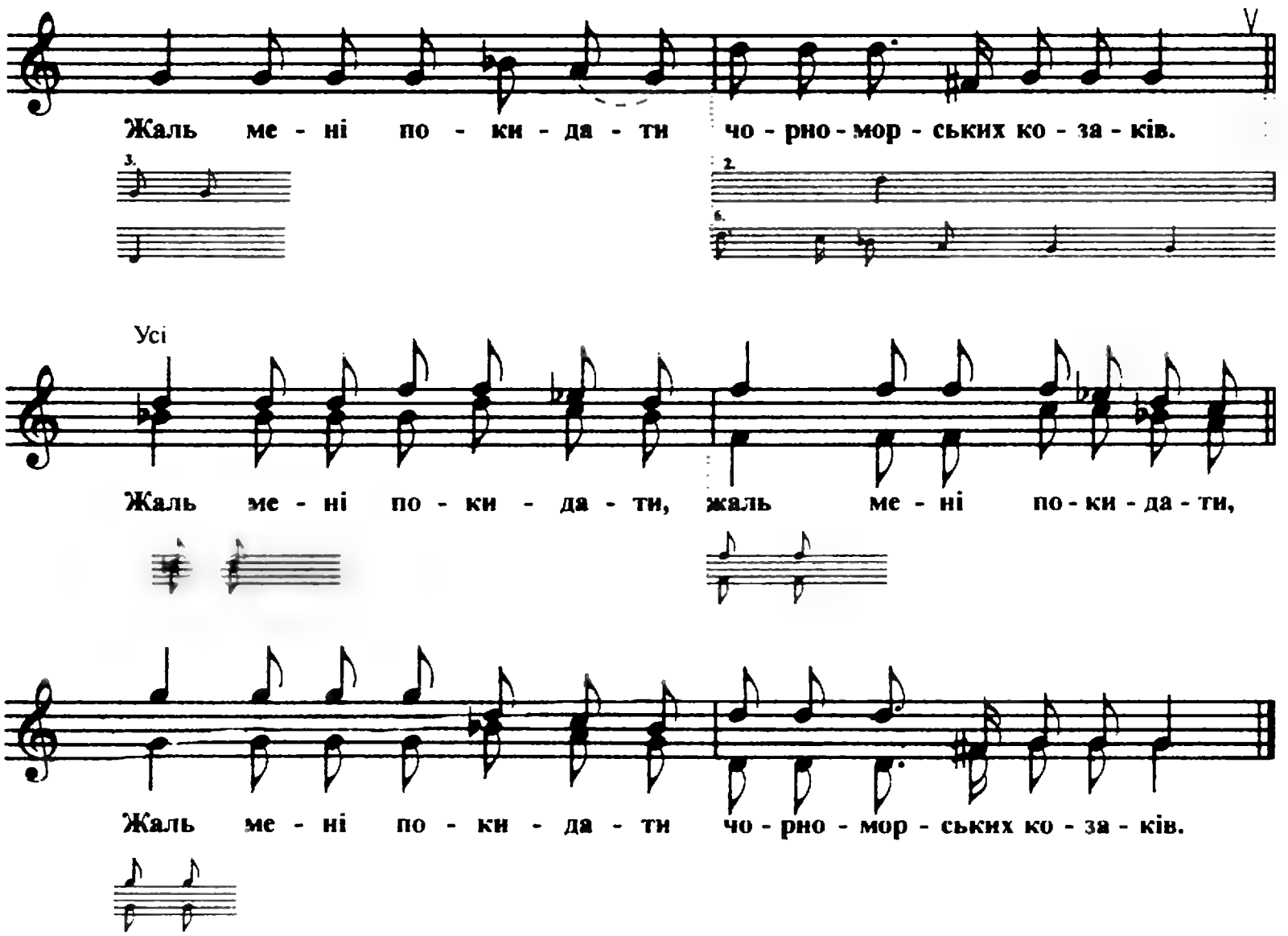


1. Кину кужіль на полицю, сама піду й на улицю. (2)
   Нехай кужіль валяється, за мной хлопці гоняються. (2)
2. Ой добре ж вам, молодички, (2)
   Що й у вас молоді чоловічки. (2)
3. Ай у мене — старичище. (2)
   Не пускає на вулицю, на гульбіще. (2)
4. А я його та й приспала. (2)
   Сама пішла на вулицю — погуляла. (2)
5. Я й гуляла — не барилась. (2)
   Світовая зіронька засвітилась. (2)
6. — Ой де ж ти була, молодичка? (2)
   — У кошарі ночувала, як я дочок доглядала. (2)
7. А він мені не повірив. (2)
   Сам в кошару — та й провірив. (2)
8. Кину кужіль на полицю, сама піду й на улицю. (2)
   Нехай кужіль валяється, за мной хлопці гоняються. (2)

386. Жарь, мати, капусточку

Ст. Медведівська





1. Жарь, мати, капусточку, жарь, мати, пирижків.
   Жаль мені покидати чорноморських козаків.
   Жаль мені покидати, жаль мені покидати,
   Жаль мені покидати чорноморських козаків.

2. Гриць мене, моя мати, Гриць мене полюбив,
   Гриць мені, моя мати, черевички купив.
   Гриць мені, моя мати, Гриць мені, моя мати,
   Гриць мені, моя мати, черевички купив.

3. Купив мені черевички за цілого п'ятачка,
   Щоб я йому утро, вечір вибивала гопака.
   Щоб я йому утро, вечір, щоб я йому утро, вечір,
   Щоб я йому утро й вечір вибивала гопака.

4. А я буду вибивати та й на Грицька поглядати,
   Щоб він мене полюбив ще й додому проводив.
   Щоб він мене полюбив, щоб він мене полюбив,
   Щоб він мене полюбив ще й додому проводив.

5. Ще й додому проводив, до самого двору,
І каліточку відкрив, сладкі речі говорив.
Ще й каліточку відкрив, ще й каліточку відкрив,
Ще й каліточку відкрив, сладкі речі говорив.

6. Сладкі речі говорив: — Мила, моя мила,
Я ж тебе полюбив — ти сама просила.
Я ж тебе полюбив, я ж тебе полюбив,
Я ж тебе полюбив — ти сама просила.

7. Жарь, мати, капусточку, жарь, мати, пиріжків.
Жаль мені покидати чороморських козаків.
Жаль мені покидати, жаль мені покидати,
Жаль мені покидати чороморських козаків.

387. Ой там на толчку, на базарі

С. Катеринівка

♩= 96

1.2.4.Одна

1. Ой там на толчку, на ба-за-рі жі-нки му-жи-ків про-да-ва-ли.

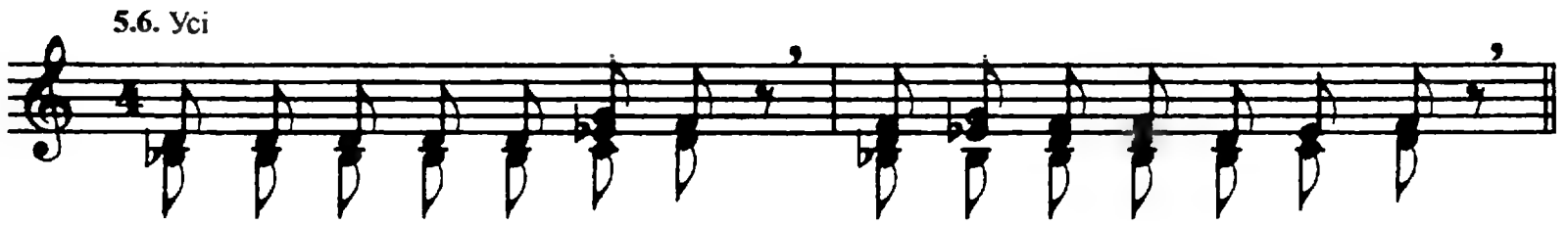
Усі

Як прий-деть-ся до ла-ду, то я сво-го по-ве-ду та й про-дам.

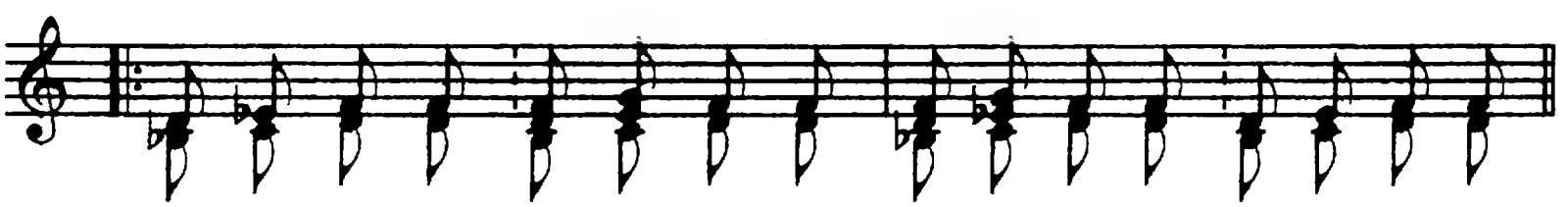
Одна

3.(5) А я ста-ла, по-ду-ма-ла, А я ста-ла по-ду-ма-ла:

5.6. Усі



5. З кіньми на - до во - зить - ся, з гріш - ми на - до но - си - ться.
6. Він по - сі - є, він зо - ре не для ко - го - для ме - не.



А мій ми - лий, чо - рно - бри - вий до ро - бо - ти не ле - ни - вий.
Ой мій ми - лий, чо - рно - бри - вий, до ро - бо - ти не ле - ни - вий.

Ще й для ме - не зна - до - бить - ся.
по - жа - лі - ю я ж те - бе.

1. Ой там на толчку, на базарі жінки мужиків продавали.
   Як прийдеться до ладу, то я свого поведу та й продам. (2)

2. Як взяла я мотузок і зв'язала, взяла свого милого, налигала.
   Та й повезла на базар, за конов'язь прив'язала. (2)

3. Як набігло покупальних, як набігло торгувальних.
   Стали думать і гадать, що за цього мужа дать. (2)

4. А за цього мужа треба дати, а за цього мужа треба дати:
   Сім пар коней вороних ще й сто рублів золотих. (2)

5. А я стала, подумала, а я стала подумала:
   З кіньми надо возиться, з грішми надо носиться. (2)
   А мій милий, чорнобривий до роботи не ленивий.
   Ще й для мене знадобиться. | Двічі

6. Він посіє, він зоре не для кого — для мене.
   Ой мій милий, чорнобривий, до роботи не ленивий.
   Пожалію ж я тебе. | Двічі

388. Як поїдим, жіночка

Ст. Тамань

♩= 140

Один

Як по - ї - дим, жі - но - чка, в го - род на ба - зар

Та ку - пи - мо со - бі ку - ро - чку.

Разом

Як ку - ро - чка по сі - нях. Трай - рай - ра.

♩= 72

Кри - чи - цьо - го - да, цьо - го - да.

П р и м і т к а : з кожним куплетом кількість повторювань третього такту збільшується відповідно до тексту.

1. Як поїдим, жіночка, в город на базар
   Та купимо собі курочку.
   Як курочка по сінях. Трай-рай-ра.
   Кричи — цього-да, цьо-го-да.

2. Як поїдим, жіночка, в город на базар
   Та купимо собі качечку.
   Як качечка — ка-ка-ка.
   Як курочка по сінях, Трай-рай-ра.
   Кричи — цього-да, цьо-го-да.

3. Як поїдим, жіночка, в город на базар
   Та купимо собі гусочку.
   Як гусочка — гал-гал-гал,

А качечка — ка-ка-ка,
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

4. Як поїдим, жіночка, в город на базар
Та купимо собі індюшку.
А індюшка — шалти-балти,
А гусочка — гал-гал-гал,
А качечка — ка-ка-ка,
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

5. Як поїдим, жіночка, в город на базар
Та купимо собі собачку.
А собачка гав-гав-гав,
А індюшка — шалти-балти,
А гусочка — гал-гал-гал,
А качечка — ка-ка-ка,
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

6. Як поїдим, жіночка, в город на базар
Та купимо собі кішечку.
Як кішечка няв-няв-няв,
А собачка гав-гав-гав,
А індюшка — шалти-балти,
А гусочка — гал-гал-гал,
А качечка — ка-ка-ка.
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

7. Як поїдим, жіночка, в город на базар
Та купимо собі коровку.
А коровка — му-му-му,
А кішечка няв-няв-няв,
А собачка гав-гав-гав,
А індюшка — шалти-балти,
А гусочка — гал-гал-гал,
А качечка — ка-ка-ка,
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

8. Як поїдим, жіночка, в город на базар
Та купимо собі кобилку.
Як кобилка — ги-ги-ги,
А коровка — му-му-му,
А кішечка няв-няв-няв,
А собачка гав-гав-гав,

А індюшка — шалти-балти,
А гусочка — гал-гал-гал,
А качечка — ка-ка-ка.
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

9. Як поїдим, жіночка, в город на базар
Та купимо собі гарбичку.
А гарбичка — тара-тори,
А кобилка — ги-ги-ги,
А коровка — му-му-му,
А кішечка няв-няв-няв,
А собачка гав-гав-гав,
А індюшка — шалти-балти,
А гусочка — гал-гал-гал,
А качечка — ка-ка-ка,
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

10. Як поїдим, жіночка, в город на базар
Та купимо собі батіжок.
А батіжок — яс-яс-яс,
А гарбичка — тара-тори,
А кобилка — ги-ги-ги,
А коровка — му-му-му,
А кішечка няв-няв-няв,
А собачка гав-гав-гав,
А індюшка — шалти-балти,
А гусочка — гал-гал-гал,
А качечка — ка-ка-ка,
А курочка по сінях. Трай-рай-ра.
Кричи — цього-да, цьо-го-да.

389. Солоха

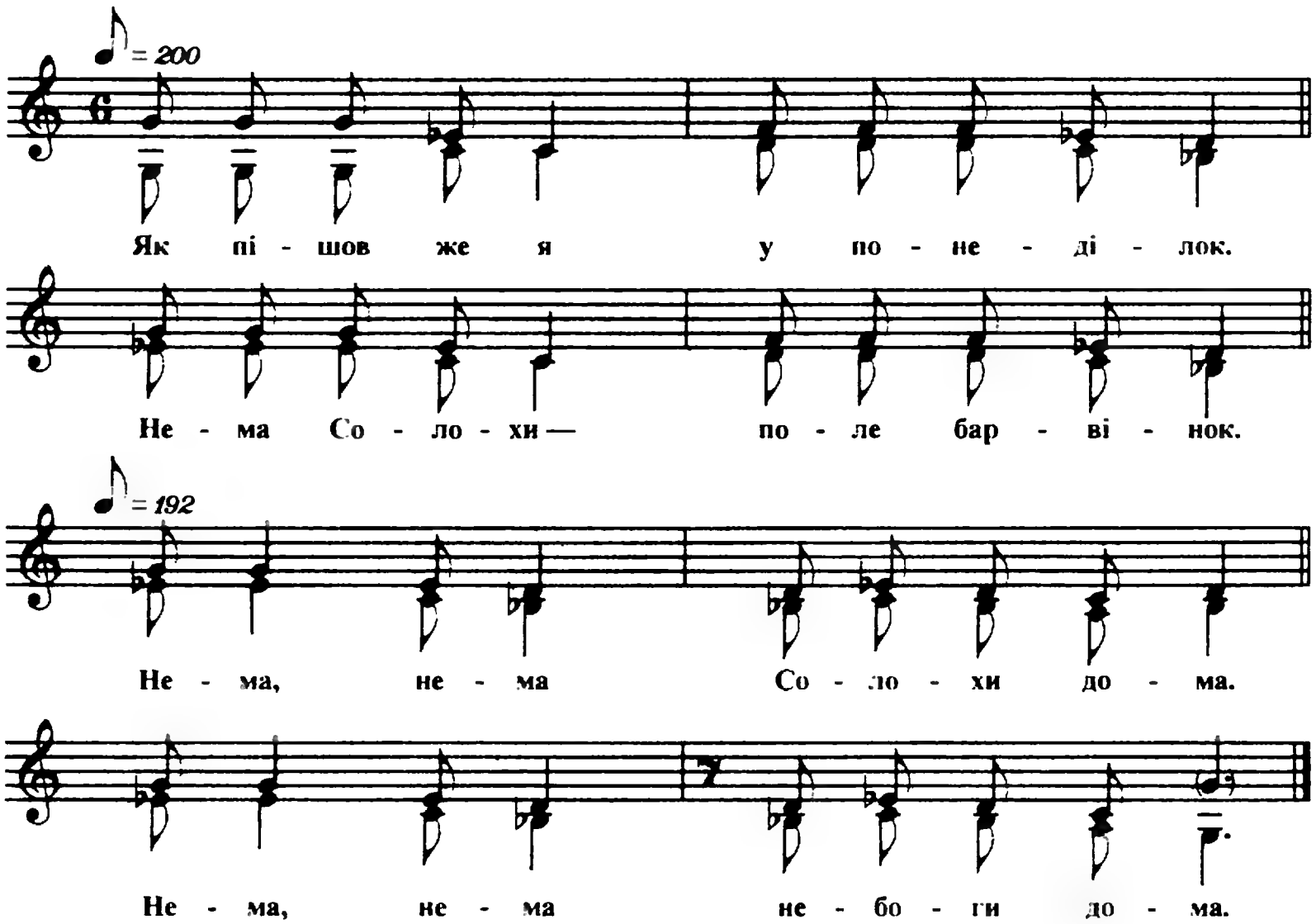
Ст. Камишевацька

♪ = 192

Одна — Разом

Ка - за - ла Со - ло - ха: «Прий - ди, прий - ди».

Ка - за - ла не - бо - га: «Шось дам, шось дам».



1. Казала Солоха: «Прийди, прийди».
Казала небога: «Щось дам, щось дам».
Як пішов же я у понеділок.
Нема Солохи — поле барвінок.
Нема, нема Солохи дома.
Нема, нема небоги дома.

2. Казала Солоха: «Прийди, прийди».
Казала небога: «Щось дам, щось дам».
Як пішов же я та й у вівторок.
Нема Солохи уже днів сорок.
Нема, нема Солохи дома.
Нема, нема небоги дома.

3. Казала Солоха: «Прийди, прийди».
Казала небога: «Щось дам, щось дам».
Як пішов же я та й у середу.
Нема Солохи — пасе череду.
Нема, нема Солохи дома.
Нема, нема небоги дома.

4. Казала Солоха: «Прийди, прийди».
Казала небога: «Щось дам, щось дам».
Як пішов же я та й у четвер же.
Нема Солохи — то дитя тверже.
Нема, нема Солохи дома.
Нема, нема небоги дома.

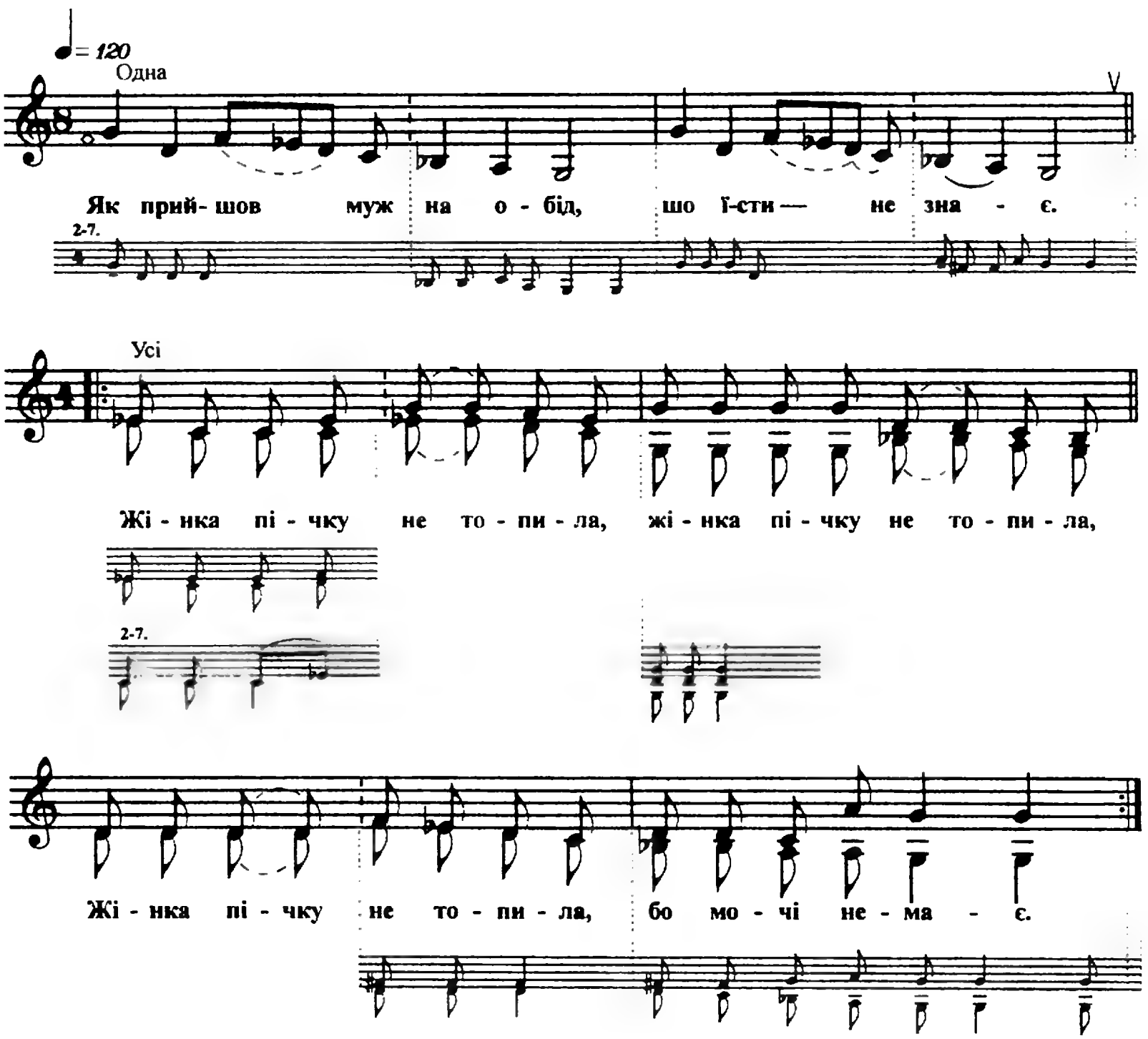
5. Казала Солоха: «Прийди, прийди».
Казала небога: «Щось дам, щось дам».
Як пішов же я та й у п'ятницю.
Нема Солохи — поле пшеницю.
Нема, нема Солохи дома.
Нема, нема небоги дома.

6. Казала Солоха: «Прийди, прийди».
Казала небога: «Щось дам, щось дам».
Як пішов же я та й у суботу.
Нема Солохи — конча роботу.
Нема, нема Солохи дома.
Нема, нема небоги дома.

7. Казала Солоха: «Прийди, прийди».
Казала небога: «Щось дам, щось дам».
Як пішов же я та й у неділю.
Дала Солоха білу рубашку.
Дала, дала та й поцилувала.
Дала, дала та й поцилувала.

390. Як прийшов муж на обід

Ст. Березанська



1. Як прийшов муж на обід, шо їсти — не знає.
   Жінка пічку не топила, жінка пічку не топила,
   Жінка пічку не топила, бо мочі не має. | Двічі

2. — А я пічку не топила, милий мій, миленький,
   Голова в мене боліла, голуб мій сизенький.
   — Помирай, милая, помирай, милая,
   Поховаю я тебе, моя чорнобривая. | Двічі

3. — Шо посадиш на могилі, милий мій, миленький?
   Шо посадиш на могилі, голуб мій сизенький?
   — Крапиву, милая, крапиву, милая,
   Бур'янцем обложу, моя чорнобривая. | Двічі

4. — Де ж ти мене поховаєш, милий мій, миленький?
Де ж ти мене поховаєш, голуб мій сизенький?
— Під горой, милая, під горой, милая,
Під горою, в бур'янах, моя чорнобривая. | Двічі

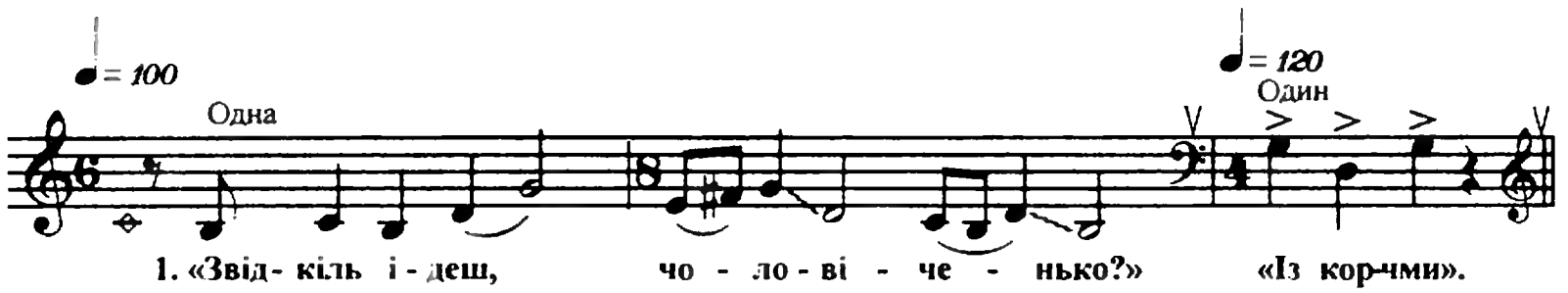
5. — Чи ти будеш за мной плакать, милий мій, миленький?
Та чи будеш тосковать, голуб мій сизенький?
— Засміюсь, милая, засміюсь, милая,
Ще й станцюю на могилі, моя чорнобривая. | Двічі

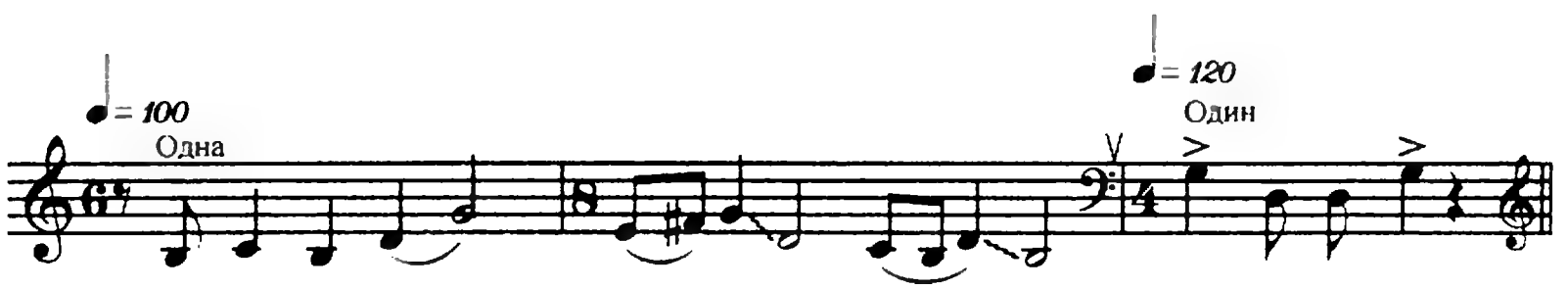
6. — Ох не буду помирати, милий мій, миленький,
Тебе буду шанувати, голуб мій сизенький.
— Так живи ж, милая, так живи ж, милая,
Так живи же, не вмирай, моя чорнобривая. | Двічі

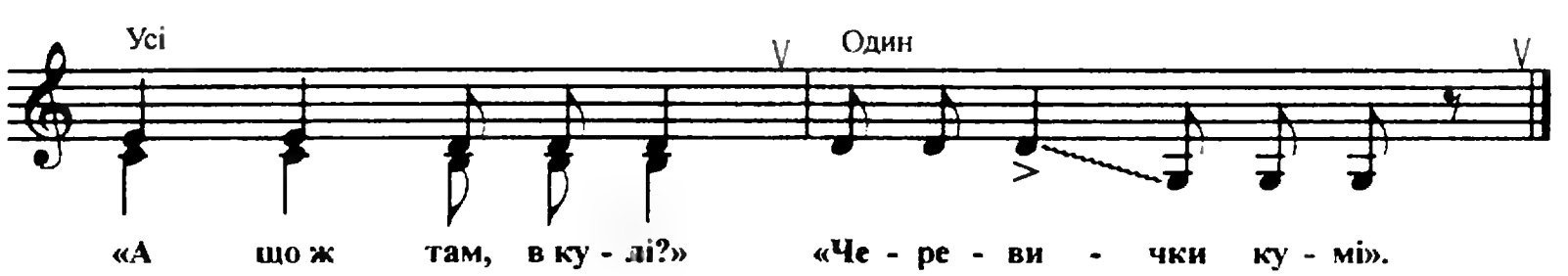
7. — Я і пічку топить буду, милий мій, миленький.
Завжди їсти варить буду, голуб мій сизенький.
— Іди сюди, милая, іди сюди, милая,
Дай тебе я приголублю, моя чорнобривая. | Двічі

391.Звідкіль ідеш, чоловіченько?

Ст. Стародерев'янківська







♩= 144

Усі

2. Ку- ма сі - ла, ро - зве - рті - ла ще й на ку - ма по - гля - ді - ла.

«Ой кум - чи - ку - чи - ку, ти го - луб - чи - ку - чи - ку.

Ти по - ча - ще хо - ди да ні - ко - му не ка - жи».

♩= 162

3. Зі-брав ба - тько ко-мпа-не-ю — не ве - ли - ку, а - ле че - сну. Гей!

Па - нте - ли - ка і Де - м'я - на, Пав - ла, Гри - ця і І - ва - на,

♩= 80

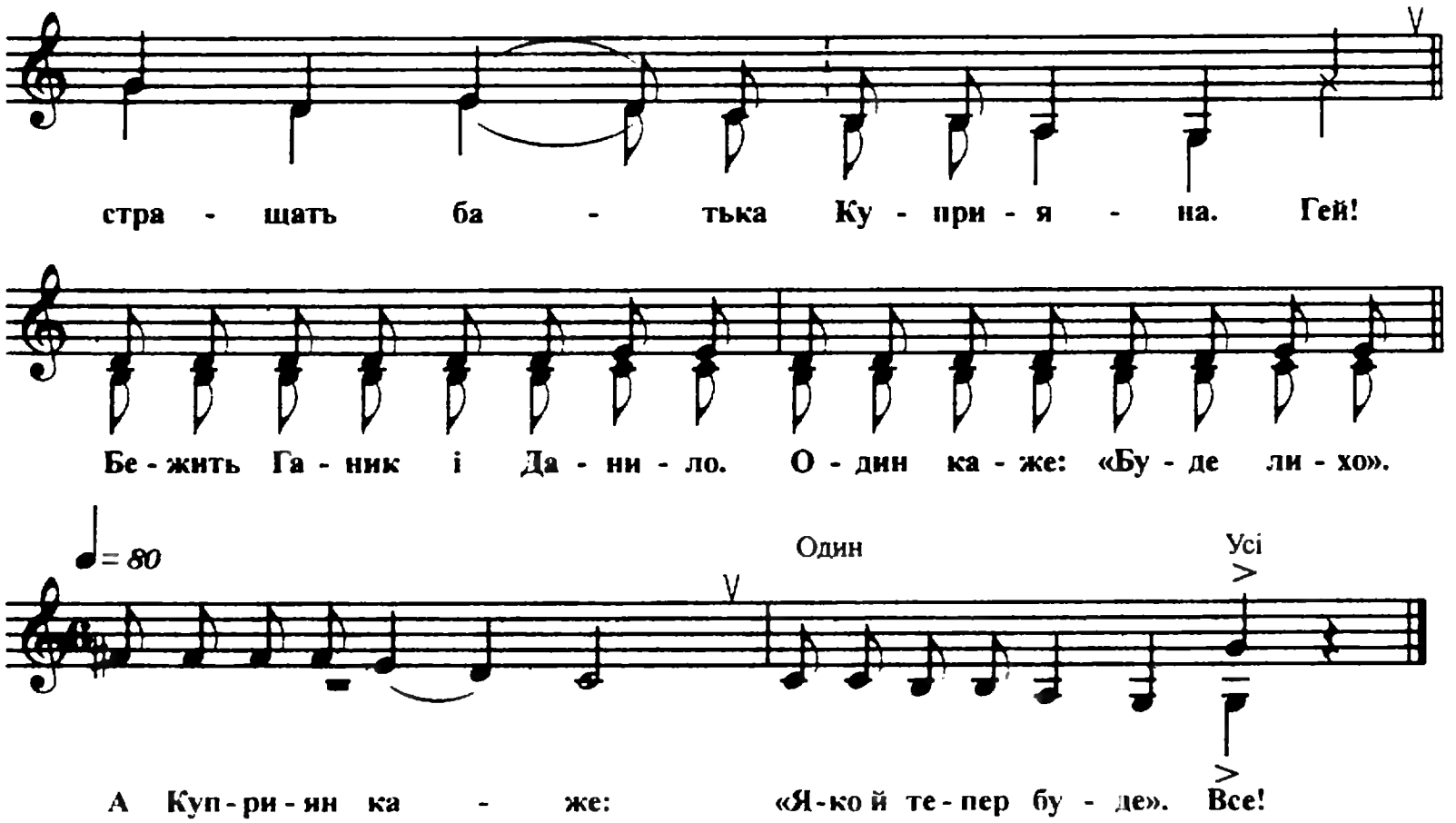
Одна

Мак - си - ма, О - ме - лька ще й Те - ре - шку!

♩= 162

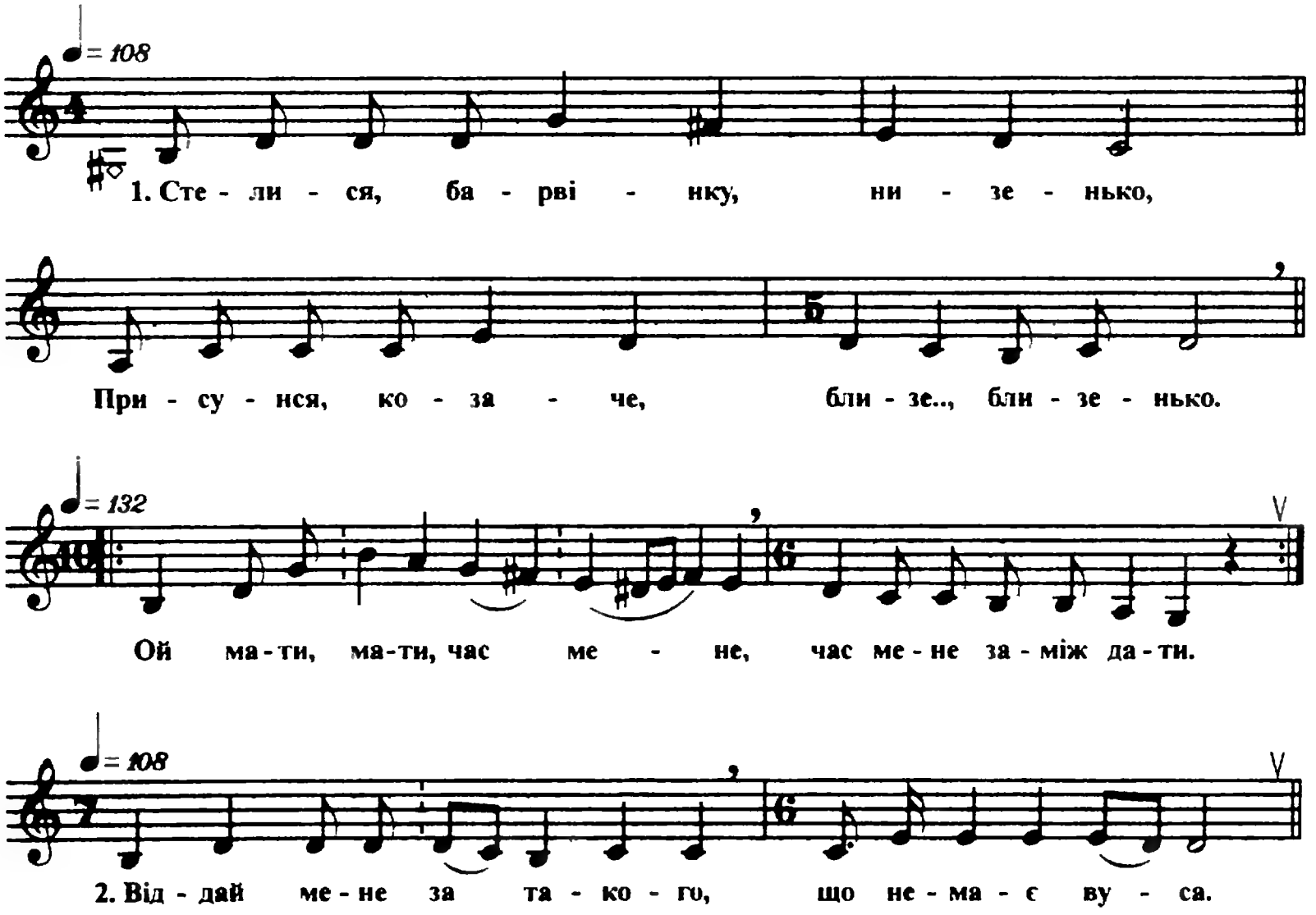
Усі

4. Бе - жить Га - нна ще й Те - тя - на,



392. Стелися, барвінку, низенько

Ст. Батуринська



♩= 80 ♩= 132

Він на ме - не, він на ме - не за - мо - рга - є, а я за - смі - ю - ся.

Ще, ще, ще, ще бли - ще, при - су - ньсь ще бли - ще.

♩= 108

3. — Ой ти, до - ню, у - ро - дли - ва, ой ти, до - ню, ве - ре - дли - ва.

♩= 80 ♩= 132

Ой ти до - ню, до - ню, до - ню, до - ню, жаль ме - ні за то - бо - ю.

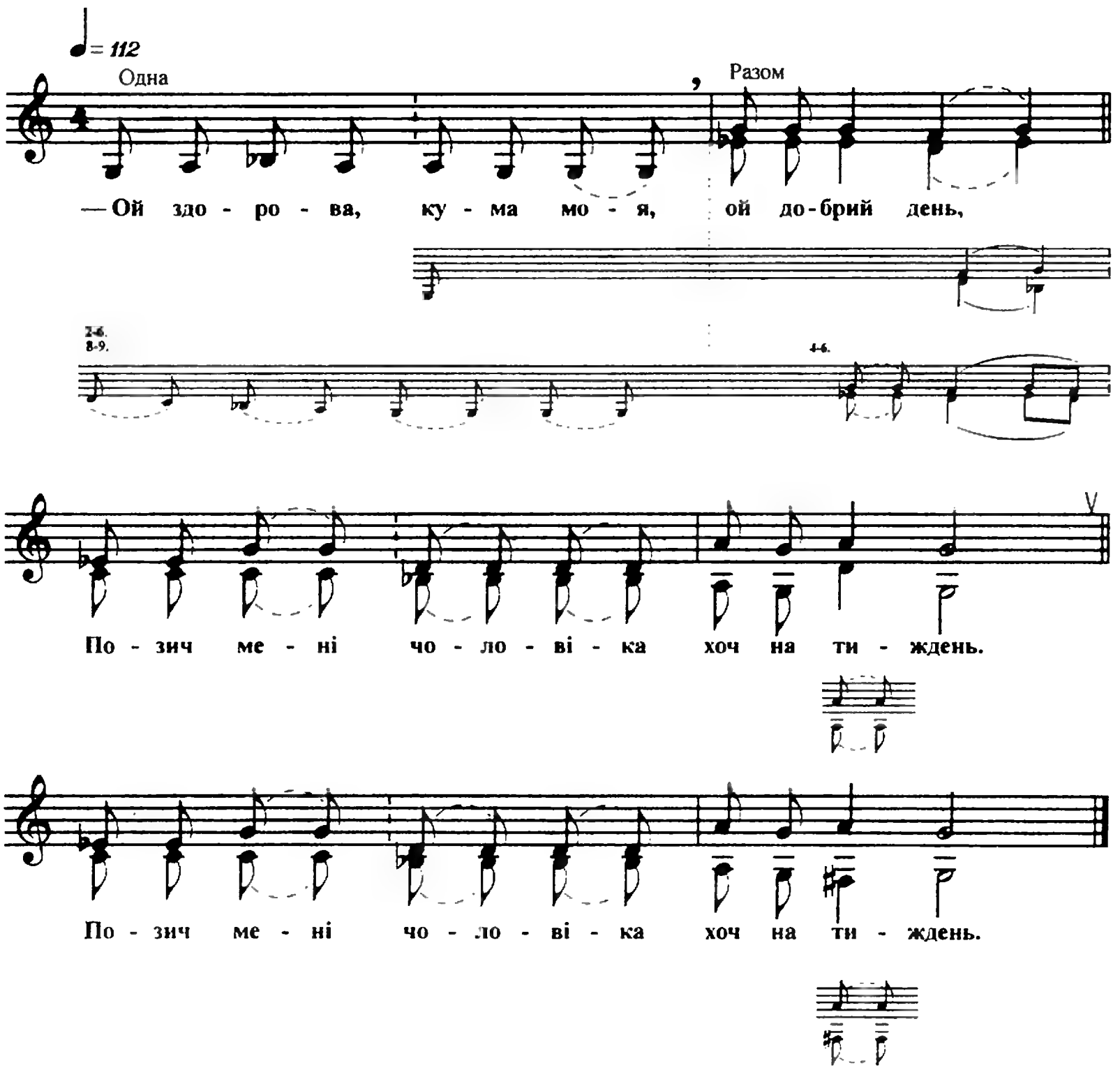
Ще, ще, ще, ще бли - ще, при - су - ньсь ще бли - ще.

♩= 60

Ще, ще, ще, ще бли - ще, при - су - ньсь ще бли - ще.

393. Ой здорова, кума моя

Ст. Полтавська



1. — Ой здорова, кума моя, ой добрий день,
   Позич мені чоловіка хоч на тиждень. (2)

2. — Ой бодай же ти, кума, не діждала,
   Щоб я тобі чоловіка позичала. (2)

3. — Ой у мене чоловік — старичище,
   Не пускає на улицю, на ігрище. (2)

4. — А я свого старичка та й приспала,
   Сама пішла на улицю, погуляла. (2)

5. Ой гуляла, не гуляла — забарилася,
Вечерняя зорюшка закотилася. (2)

6. Вечерняя зорюшка закотилася,
Світовая, ясная вже й підбилася. (2)

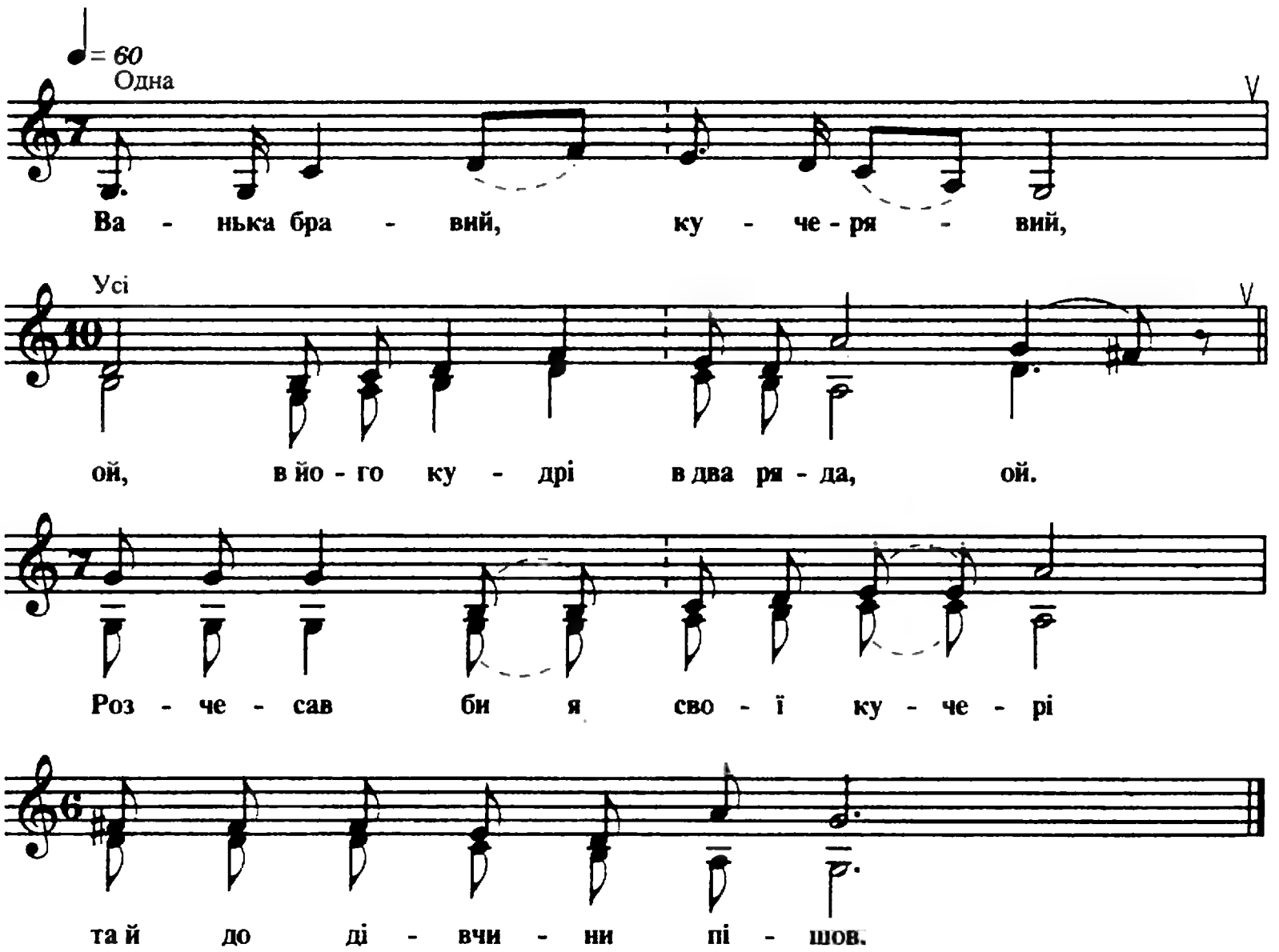
7. Ой підходю до віконця, прислухаюся,
А вже ж мій старичок обувається. (2)

8. А вже ж мій старичок обувається
Ще й на мене, молодую, насваряється. (2)

9. Ой добре ж вам, молодички,
Що у вас молоді чоловічки. (2)

394. Ванька бравий, кучерявий

С. Катеринівка



1. Ванька бравий, кучерявий, ой, в його кудрі в два ряда, ой.
Розчесав би я свої кучері та й до дівчини пішов.

2. Розчесав би я свої кучері, ой сам до дівчини пішов, ой.
Ой пішов би я до дівчиноньки — так не знаю, де живе.

3. Ой пішов би я до дівчиноньки — ой так не знаю, де живе, ой.
Попросив би я товарища — нехай мене отведе.

4. Попросив би я товарища — ой нехай мене отведе, ой.
Так товарищу краще мене — так боюся одіб'є.

5. Так товарищу краще мене — ой так боюся одіб'є, ой.
Мостять, мостять мостовиночку проти милого двора.

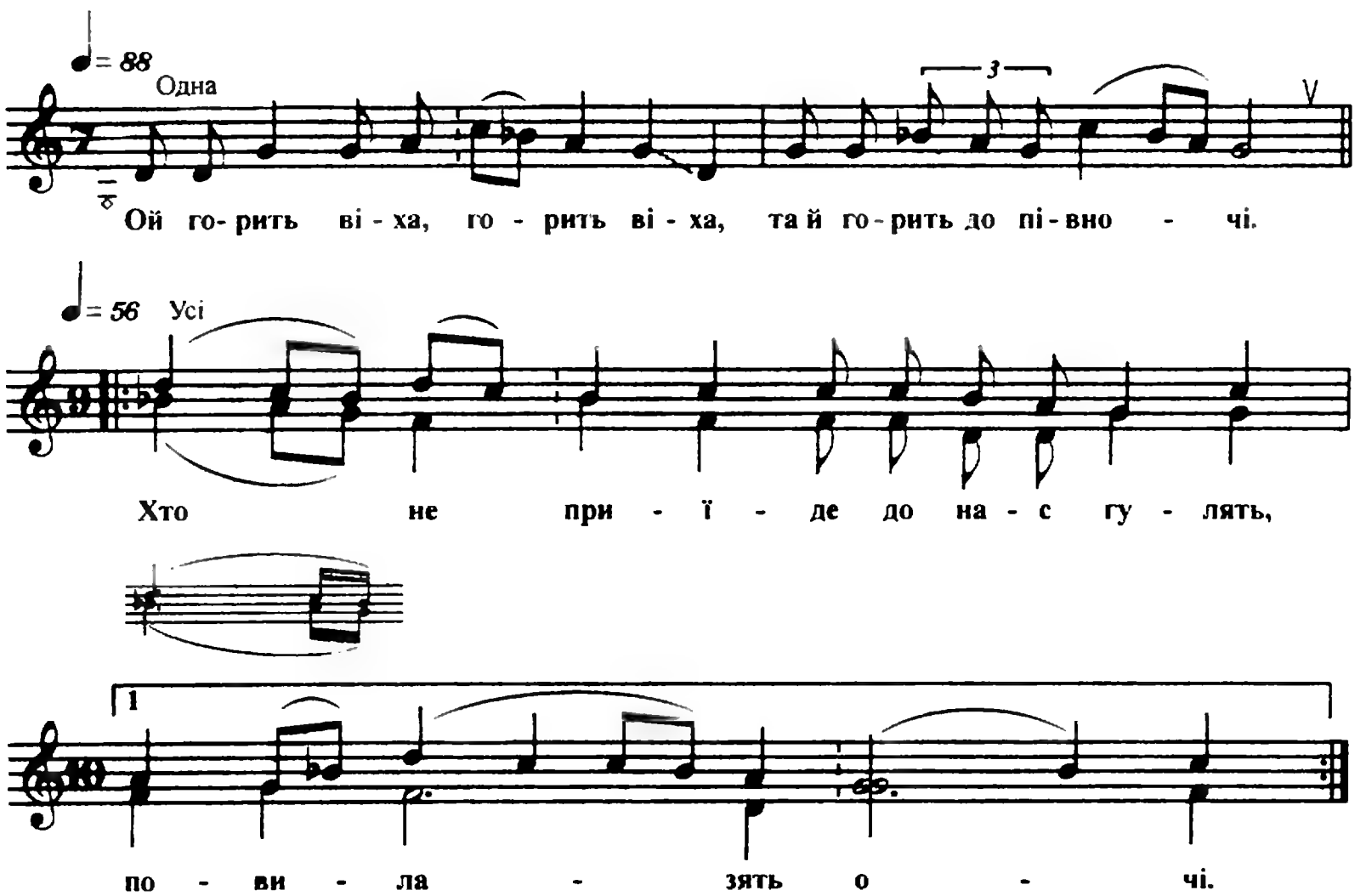
6. Мостять, мостять мостовиночку ой проти милого двора, ой.
Мостовиночка провалилася, а мій милонькой туда.

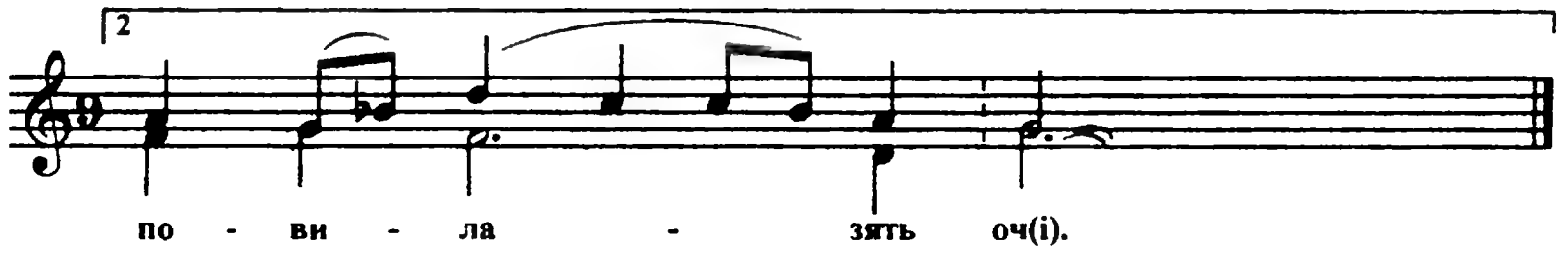
7. А я кликнула риболова ой вловить милого мого, ой.
Як піймаїти мого милого, буду річку прочищать.

8. Як уловити мого милого, ой буду річку прочищать, ой.
Не піймаїти мого милого — буду річку проклинать.

395. Ой горить віха

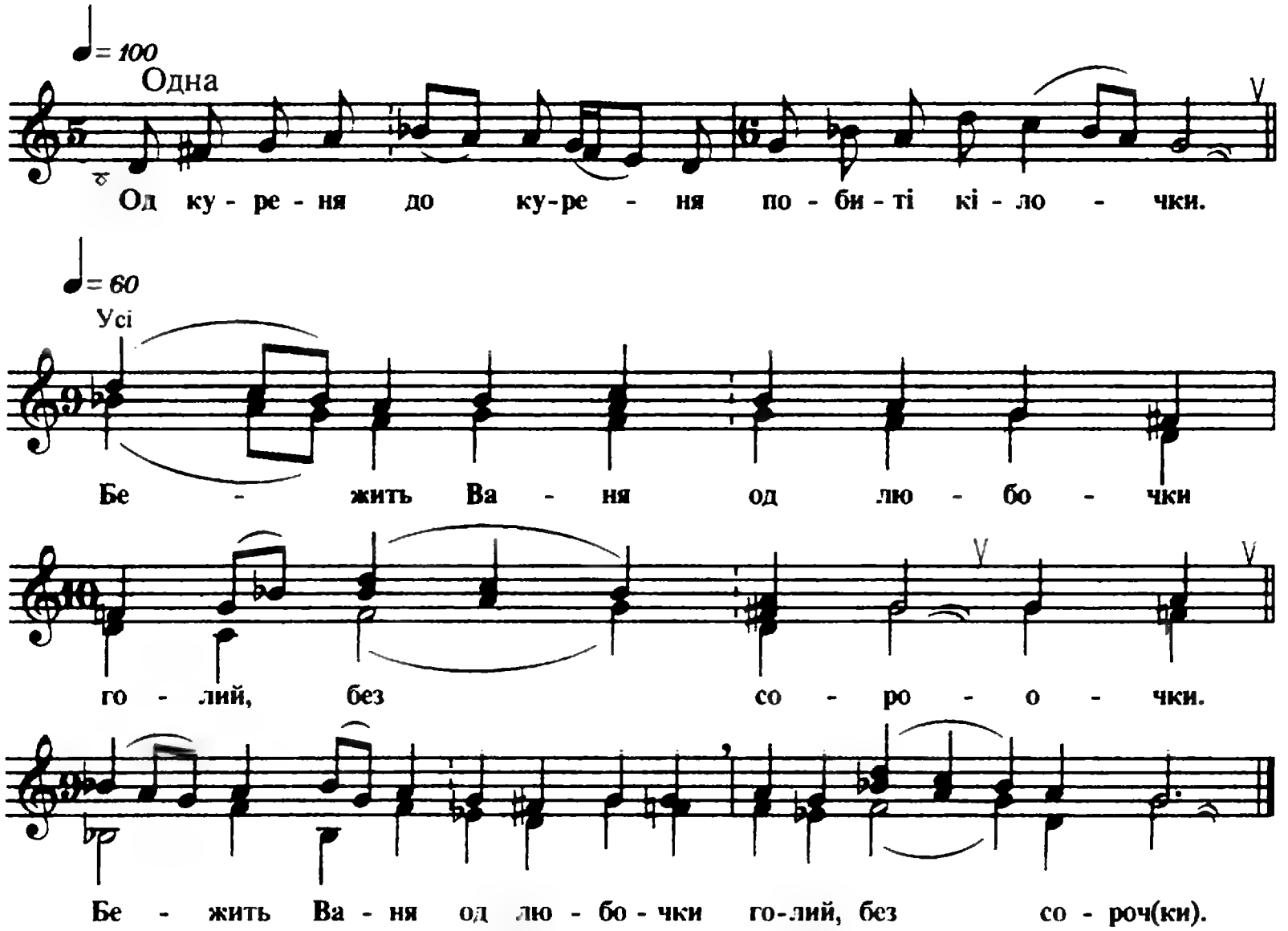
Ст. Старомишастівська





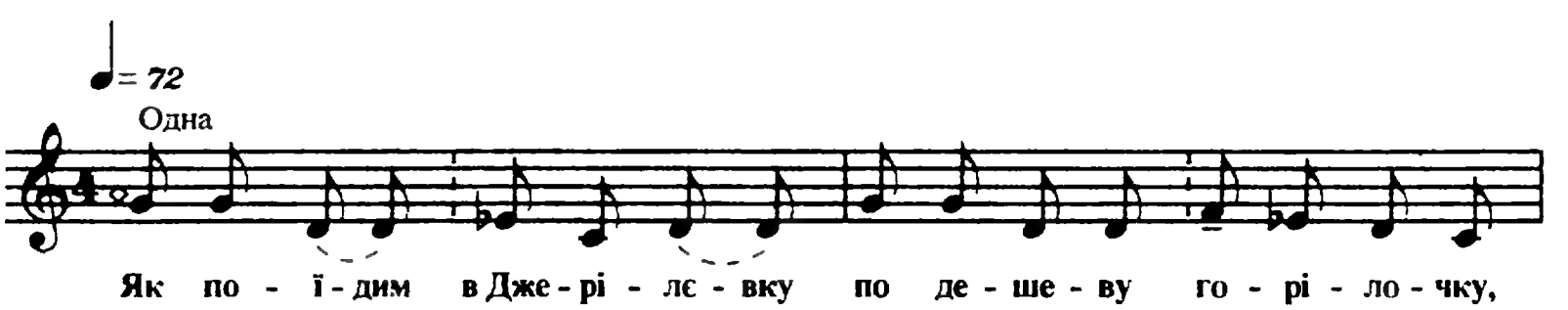
396. Од куреня до куреня

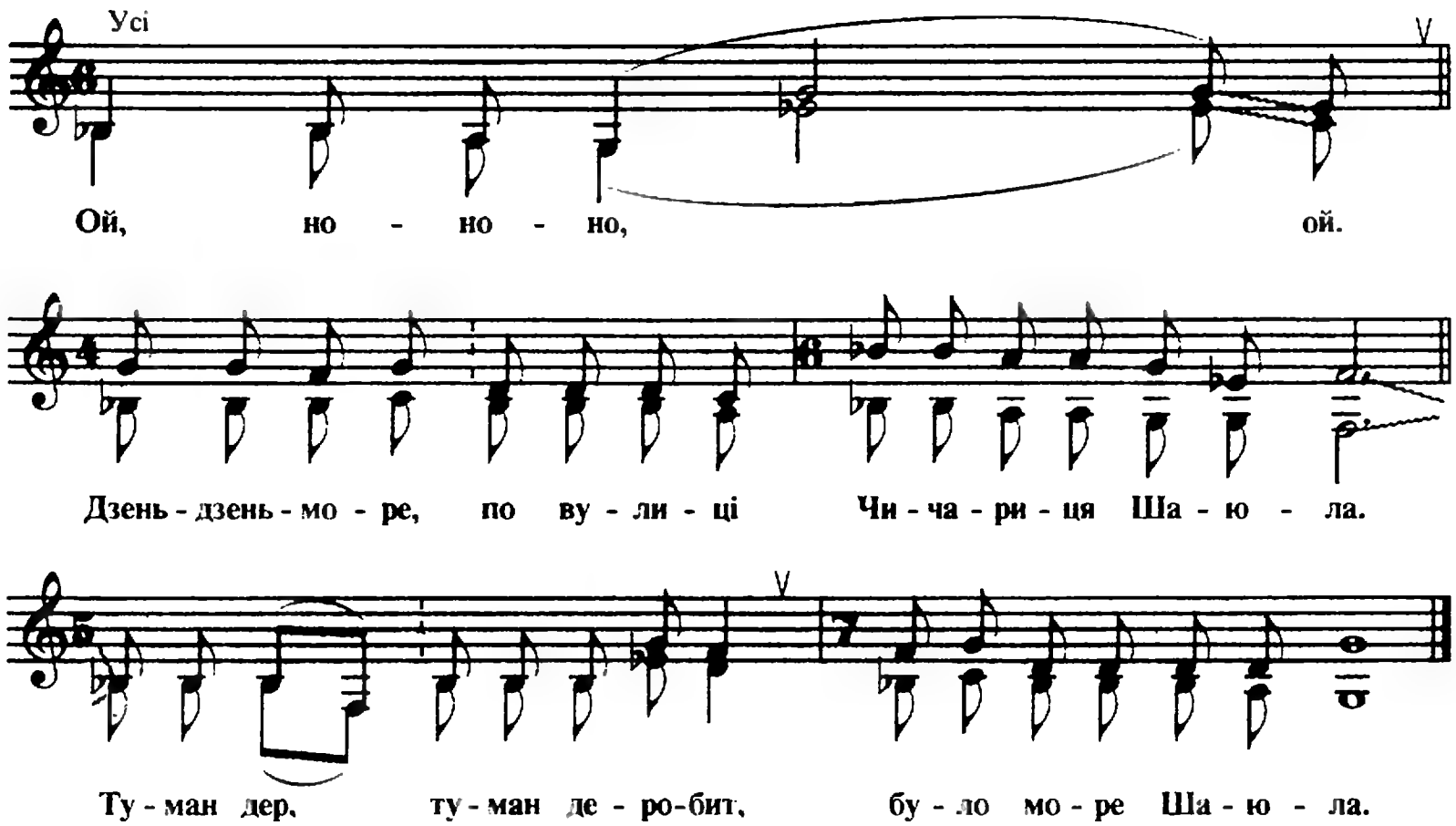
Ст. Старомишастівська



397. Як поїдим в Джерілєвку

Ст. Березанська





1. Як поїдим в Джерілєвку по дешеву горілочку.
   Ой, но-но-но, ой.
   Дзень-дзень-море, по вулиці Чичариця Шаюла.
   Туман дер, туман деро-бит, було море Шаюла.

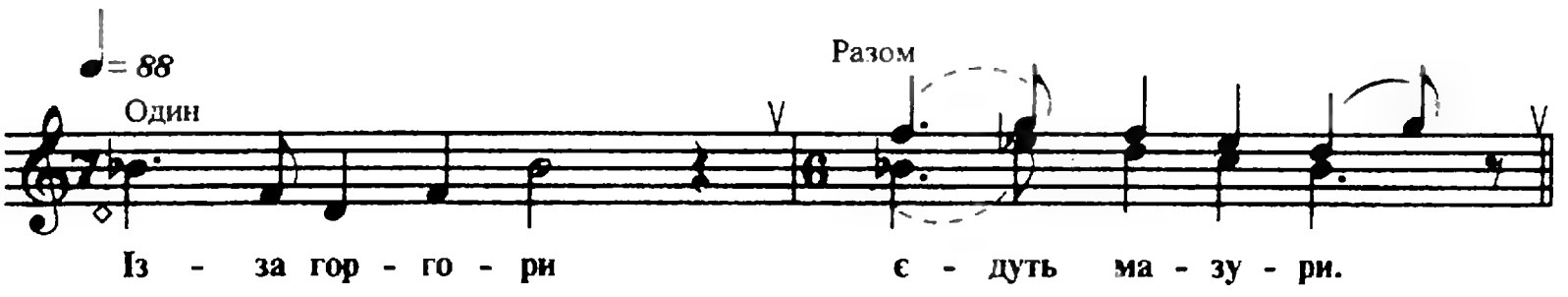
2. Ой ти, брате Денисе, поміняємо на лисе.
   Ой, но-но-но, ой.
   Дзень-дзень-море…

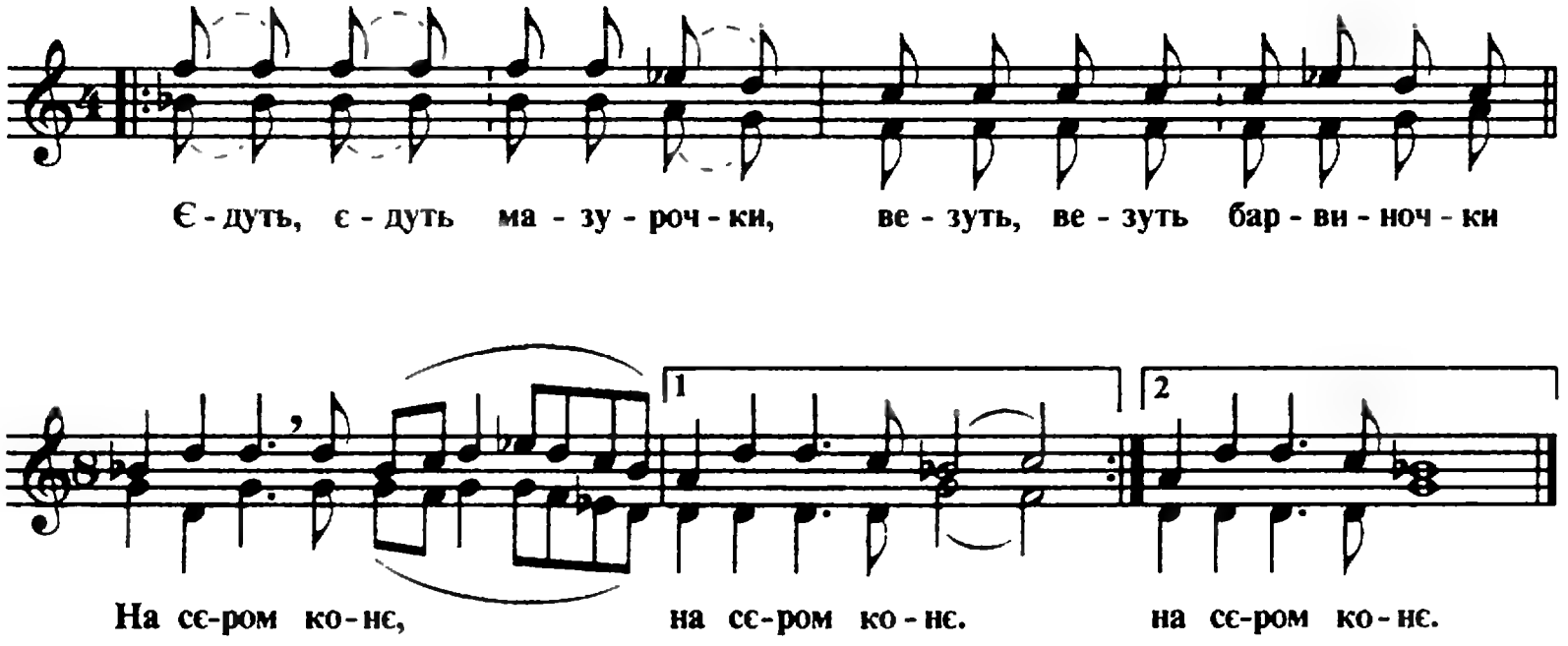
3. Ой ти, брате Макаре, поміняємо на каре.
   Ой, но-но-но, ой.
   Дзень-дзень-море…

4. Під кобилу і лоша ще й копійку бариша.
   Ой, но-но-но, ой.
   Дзень-дзень-море…

398. Із-за гор-гори єдуть мазури

Ст. Кисляківська





1. Із-за гор-гори єдуть мазури.
   Єдуть, єдуть мазурочки, везуть, везуть барвиночки
   На сєром конє, на сєром конє. | Двічі

2. Приїхав вночі, приніс свічі.
   Стук, грюк в окошечко: — Вийди, вийди, коханечко,
   Дай коню води, дай коню води. | Двічі

3. — Не могу я встать, коню води дать.
   З вечора холодна роса, виходила паня боса —
   Ніжочки щімлять, ніжочки щімлять. | Двічі

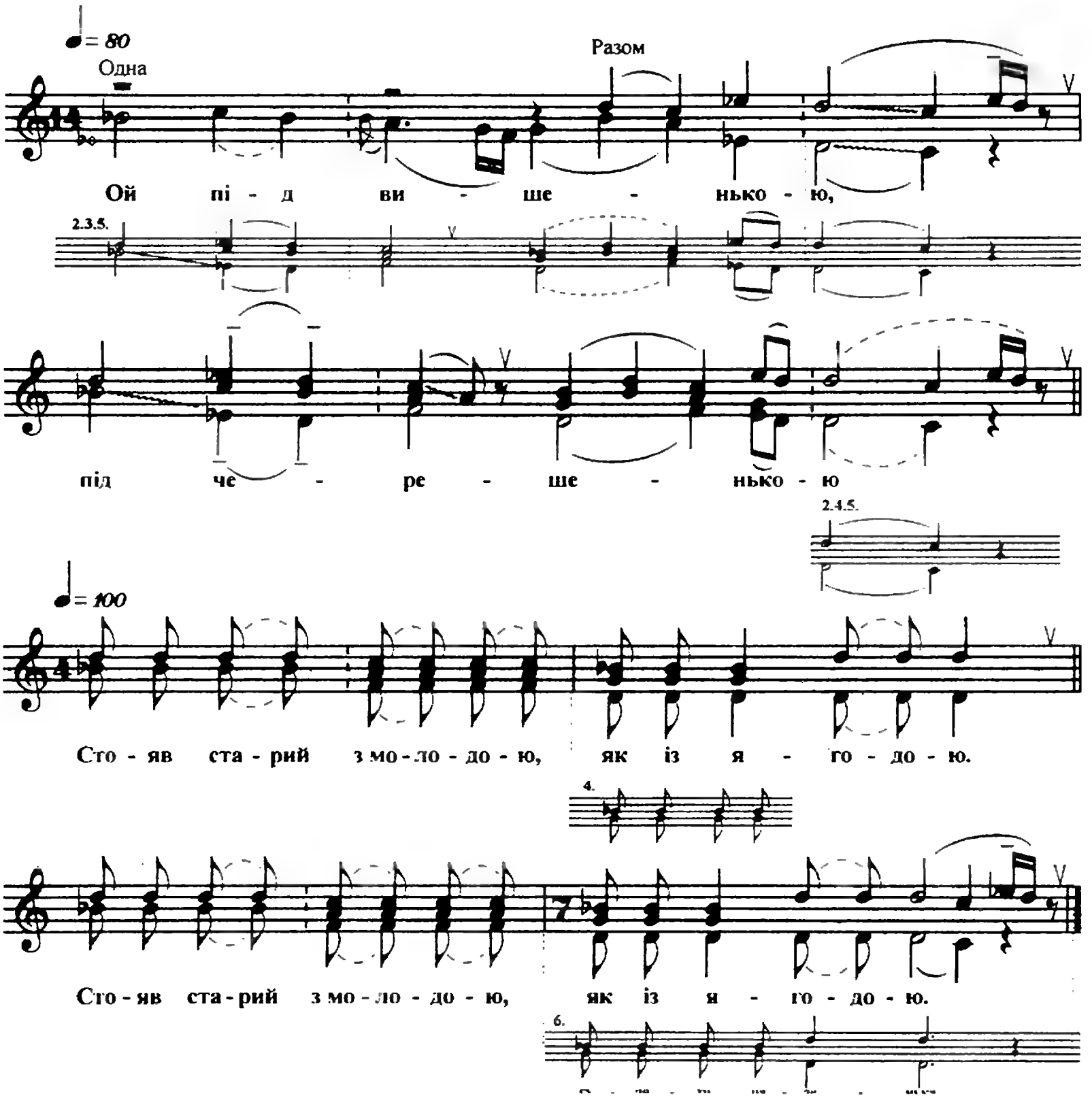
4. Там на ключиці висать чулочки.
   — Люби, люби, паня боса, на коханочку похожа, —
   Куплю башмачки, куплю башмачки. | Двічі

5. — Купуй, не купуй — не буду носить.
   Мать мені приказала, щоб з панами не гуляла —
   Матусі бояюсь, матусі бояюсь. | Двічі

6. — Матусі не бойсь — садись на коня,
   Та й поєдим в чужий край, де мазурів невзначай,
   Зеленєй сади, зеленєй сади.. | Двічі

399. Ой під вишенькою, під черешенькою

Ст. Батуринська



1. Ой під вишенькою, під черешенькою
   Стояв старий з молодою, як із ягодою. (2)

2. І просилась вона, і молилась вона:
   — Пусти мене, старий дід, на улицю погулять. (2)

3. — І сам, сам я не піду, і тебе, тебе не пустю.
   Бо ти ж мене, старенького, та й покинеш на біду. (2)

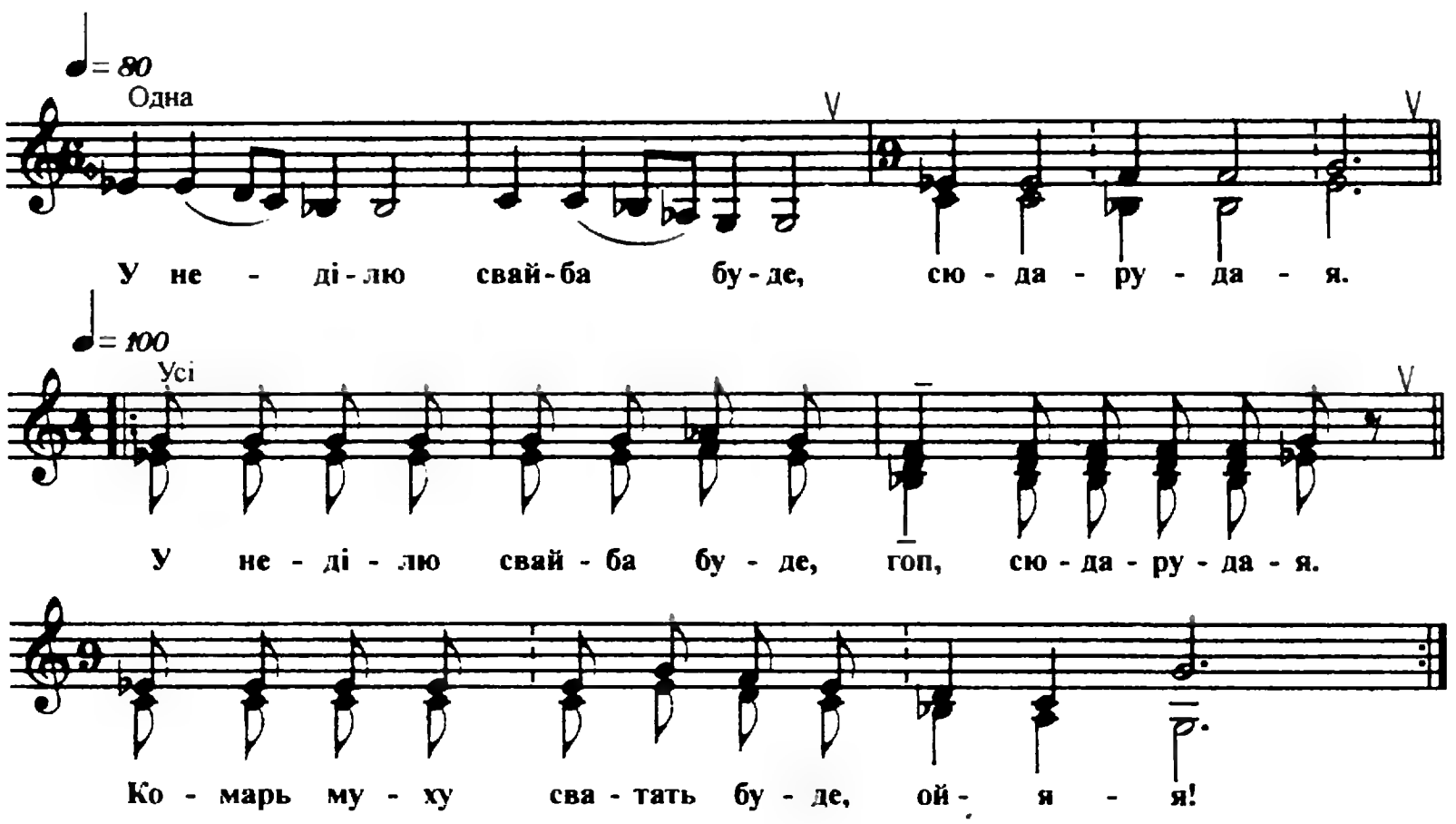
4. Ой не кидай мене, серденятко моє,
   Куплю тобі хатку, а ще й сіножатку,
   І ставок, і млинок, і вишневенький садок. (2)

5. — А ставок, ставок ізгорить,
А млинок, млинок ізбежить,
А вишневенький садок та й не вродить ягідок. (2)

6. А вишневий садок та й не вродить ягідок,
А я, молоденька, гуляти раденька. (2)

400. У неділю свайба буде

Ст. Іванівська



1. У неділю свайба буде, сюда-руда-я.
У неділю свайба буде, гоп, сюда-руда-я
Комарь муху сватать буде, ой-я-я! | Двічі

2. Комарь з радості напився, сюда-руда-я.
Комарь з радості напився, гоп, сюда-руда-я.
Та під лавой очутився, ой-я-я! | Двічі

3. Вилітала муха з хати, сюда-руда-я.
Вилітала муха з хати, гоп, сюда-руда-я.
Комарика виглядати, ой-я-я! | Двічі

4. Лежить комарь та й не дише, сюда-руда-я.
Лежить комарь та й не дише, гоп, сюда-руда-я.
Тільки ножками колише, ой-я-я! | Двічі

Здох! (говіркою).

Резюме

Монография «Украинцы Кубани и их песни» посвящена музыкально-текстологическому исследованию этно-песенной культуры украинского субэтноса Черномории – крупного региона Кубанского края (степной части современного Краснодарского края Российской Федерации), образовавшегося во время покорения и колонизации Россиею Западного Кавказа (1792–1864 гг.) и планово заселявшегося (1792–1794, 1809–1811, 1821–1825, 1848–1849, 1863–1866 гг.) военными и крестьянами преимущественно с территории Украины. Монография написана на материале десяти зимне-летних фольклорных экспедиций, осуществлённых, совместно с этноорганологом Богданом Яремко в 1990–1996 гг. в 62-х населённых пунктах исторической Черномории, и состоит из двух частей – научно-теоретической и транскрипторской (400 нотированных разножанровых песен украинско-кубанской традиции).

Исследование народных песен украинцев Кубани в контексте украинской и кубанской истории и культуры осуществлено впервые и потому носит проблемный характер, предлагая ряд принципиально новых взглядов, подходов, оценок, периодизаций и выводов. Данная работа также впервые вводит в научное обращение аналитическое описание значительного корпуса украинско-кубанских песен как результат собирательской, транскрипторской, систематизаторской и исследовательской работы автора.

Тот факт, что украинский субэтнос в сложных условиях адаптации, ассимиляции, дискриминации, действя репрессивного фактора сумел сохранить коренной субстрат своей культуры, оказался сильным толчком для пробуждения научного интереса к этой культуре как явлению не только художественному, но и социально-историческому. Это обусловило проведение исследования в двух направлениях: изучение исторических и социальных процессов, происходивших до и после переселения украинских казаков и крестьян на кубанские земли (Глава 1: История становления этнической территории; Глава 2: Украинский субэтнос на Кубани), и принесённой на эти земли автохтонной культуры.

Созданный автором «свой» песенно-культурный фонд дифференцируется на три цикла: *эпический, обрядовый, лирический*. Согласно жанрово-тематической систематизации привлечённых к исследованию 943-х песен, выделены такие жанры: *нарративные* – 94 исторические песни; *quasi-нарративные* – 40 социальных (становых) песен (чумацкие, наймитские, сиротско-наймитские, бурлацкие, рекрутские, солдатские), 33 лиро-эпические песни балладного стиля, песни из кобзарського репертуара в контексте ретроспективного взгляда на кубанское кобзарство-бандурництво как на феномен украинской культуры (Глава 3: Украинско-кубанский песенный эпос); *обрядовые* жанры календарно-обрядового (120 колядок и щедривок) и семейно-обрядового (268 свадебных песен) циклов (Глава 4: Обрядовые песни украинцев Кубани); *лирические* жанры (117 казацких лирических песен, 52 любовные, 73 семейно-бытовые, 32 аграрно-трудовые, 83 шуточные песни, 31 песня украинского литературного происхождения (Глава 5: Песенная лирика украинцев Кубани).

В исследованных песнях эпического цикла художественно и документально запечатлелась едва ли не вся история запорожско-черноморско-кубанского казачества, наполненная событиями героического прошлого Украины, военными и социальными катаклизмами, происходившими на Кубани на протяжении XVIII–XX веков. В них отчасти отразился и процесс смены психики, мировоззрения и национального самосознания (на региональную кубанскую) казаков-запорожцев, которые, переселяясь на кубанские земли и

снимая с себя обязанность защищать родной край во имя вооружённой борьбы «во славу российского оружия», всё же мечтали о создании мирной и справедливой казацкой державы, основанной на законах христианской морали и демократических традиций Запорожского коша.

Анализ календарно-обрядовых зимне-новогодних песен (колядки и щедривки христианизованной и космогонической тематики) выявил ряд сюжетно-тематических блоков и связанных с ними мелодических типов.

268 зафиксированных песен и мелодий свадебного обряда, которые сберегла генетическая память нескольких поколений украинских женщин черноморских поселений, охватывают 29 последовательных ритуальных моментов староказацкой традиционной свадьбы. Все свадебные песни входят в единую систему формообразования, в основе которой лежат принципы вариативной комбинаторики или вокализированного мелоинтонирования, представляющие мономелодическую свадебную традицию диффузного типа.

Песенная лирика украинцев Кубани составляет наибольшую (421 песня) и активно функционирующую часть народно-песенного фонда. Лирический цикл включает песни всех жанрово-тематичных групп украинско-кубанской народной рефлексийной лирики, в которых воспеваются настроения и конкретные события из жизни казачества в прошлом, чувства, переживания и поступки, в частности, в духе лиро-эпической или юмористической трактовки, сезонно-земледельческий труд, а также тематика, связанная с украинской литературной поэзией и музыкой.

В песнях всех трёх циклов лирическое преобладает над эпическим, а для большинства песен из каждой жанрово-тематической группы показательным является функциональное единство и междужанровые взаимовлияния. Всё это позволило назвать песнетворчество украинцев исторической Черномории музыкально-художественным явлением диффузного типа.

Автор моногрфии, будучи уроженкой Краснодарского края, посвящает свой труд родной Кубани, тем самым сближая её со своей Прародиной-Украиной и надеясь на установление в крае разноуровневого украинского движения, которое возродит естественный и здоровый интерес к познанию украинцами Кубани своих корней и этнокультурных традиций. А это поможет найти правильную ориентацию и самоидентификацию относительно принадлежности современных кубанцев украинского происхождения не к самостоятельному казацкому этносу или субэтносу российского этноса, как об этом пишут некоторые представители современной кубанской историографии, а к этническим украинцам.

Resume

Monograph "Ukrainians of Kuban and Their Songs" of Nadezhdy Suprun-Yaremko is dedicated to the musical and text logical researching of ethno-lyrical tradition of Ukrainian sub ethnos of Chornomorye – a big region of Kuban's land (steppe part of modern Krasnodarsky land of Russian federation), which was formed during conquering and colonization of West Caucasus by Russia in 1792–1864 . By plan it was settled with a military and village population mainly from Ukraine in 1792–1794, 180–1811, 1821–1825, 1848–1849, 1863–1866 years. The monograph was written according to the material gathered during ten years winter-summer folklore expeditions which were made together with the ethnoorganolog Bogdan Yaremko in 62 local places of historical Chornomorye in 1990-1996. It is consist of two parts-scientific theoretical and transcriptional (400 songs in notes of various genres of Ukrainian-Kubanian tradition).

The investigating of folk songs of Ukrainians from Kuban in the context of Ukrainian and Kubanian history and culture was made at first time. That's why it has a rather problematic character, suggesting the list of principally new views, approaches, estimations, and conclusions. This work also lead analytical description of significant trunk of Ukrainian-Kubanian songs to the scientific language as a result of a systematic transcriptional gathering research work of the author.

In spite of very difficult conditions of adaptation, assimilation, actions of the repressive factor Ukrainian sub ethnos could keep the root substrate of their culture. This fact was a very strong argument for awakening of the scientific interest to this culture as the event not only in art but in social and historical life too. It lead to the researching in two ways: to study historical and social processes happened before and after Ukrainian Cossacks and peasants moved to Kuban (Chapter 1: History of ethnic territory foundation; Chapter 2: Ukrainian sub ethnos in Kuban), and original culture brought to those lands.

The "own" folk-cultural fond created by the author differentiates into 3 cycles: *epic, ritual and lyrical*. According to a theme and genre systematization of 943 songs included in investigation the following genres were defined as: *narrative* – 94 historical songs; *quasi-narrative* – 40 standard songs (chumatsky, slave's, orphan-slave's, burlatsky, rekrut's, soldier's), 33 lyrical-epic songs of a ballad style , songs from Kobzar's repertoire in the context of retrospective view on the art of Kuban's kobzars and bandurists as a phenomenon of Ukrainian culture (Chapter 3: Ukrainian-Kubanian folk epos); *ritual* genres of calendar-ritual cycle (120 carols) and family-ritual cycle (268 wedding songs) (Chapter 4: Ritual songs of Kuban's Ukrainian); *lyrical* genres – 117 Cossacks lyrical songs, 52 love songs, 73 family daily songs, 32 – agricultural songs, 83 joke songs and 31 songs which came from Ukrainian literature (Chapter 5: Folk lyric of Kuban's Ukrainians) .

During the investigation of the epic style songs almost the whole history of Zaporozsky-Chornomorsky-Kubansky Cossacks was described in artistic and documental ways. It was full of events from heroic past of Ukraine, military and social cataclysms which happened in Kuban in XVIII-XX centuries. There was also reflected the process of changing in psychics, world outlook and national conciseness (regional Kuban's) of Zaporozhsky Cossacks. They moved to Kuban's lands with a purpose not to defend their own native country in honor of "Russian weapon". They were still dreaming about creating a peaceful Cossacks state, which could be formed on the laws of Christian morality and democratic traditions of Zaporozhsky kosh.

Analysis of calendar-ritual winter-new year songs (carols of Christianized and cosmogony themes) showed several plot's and themes' blocs and connected with them melodious types.

268 fixed songs and melodies of wedding ritual were kept thanks to genetic memory of several generations of Ukrainian women who lived in the region of Chornomorye. Those songs contain 29 successive ritual moments of the ancient Cossacks traditional wedding. All wedding songs are included in the one system of formation. The principals of variative combination or vocal melointonation lay in the base of this system. They showed monomelodical wedding tradition of the diffuse type.

The folk lyric Of Kuban's Ukrainians has the biggest active functional part of folk fond. The lyrical cycle contains the songs of all genre-theme's groups of Ukrainian-Kubanian folk reflective lyric. They sing about specific events from the life of Cossacks in the past, human feelings, worries and actions in particular lyric-epical or humor ways. They also sing about season work on fields and themes connected with a Ukrainian literature, poetry and music.

The lyrical aspect predominates over epic in the songs of all types. Every genres-theme's group of many songs characterized with a functional unity and interaction between genres. All these allowed to call song creation of Ukrainians from historical Chornomorye the musical-artistic event of diffuse type.

The important thing is that the author was born in Krasnodarsky land. That's why she dedicated her work to the native Kuban. In this way she tried to approach it to her previous Motherland-Ukraine and she hopes that it helps to establish Ukrainian movement of different levels which can create natural interest to the understanding of their own roots in Kuban and ethno cultural traditions by Ukrainians themselves. This also will help to find the right orientation and identification according to whom belong modern Kubans of Ukrainian origin. They belong not to the independent Cossacks ethnos or sub ethnos of Russian ethnos as it used to be written by some representatives of modern Kuban's historiography but only to ethnic Ukrainians.

Resumee

Die Monografie von Nadeschda Suprun-Jaremko "Ukrainer des Kubans und ihre Lieder" ist der musikalisch-textlogischen Forschung der Volksliederkultur des ukrainischen Subethnos in der Region des Schwarzen Meers des Kubanrandes (des Steppenteiles gegenwärtiger Region Krasnodar Russischer Föderation)gewidmet. Diese Region wurde während der Eroberung und der Kolonisierung des Westlichen Kaukasus von Rußland (1792–1864) gegründet und wurde (1792–1794, 1809–1811, 1821–1825, 1848–1849, 1863–1866) nach dem bestimmten Plan von der Militär – und Landbevölkerung vorzugsweise vom Territorium der Ukraine besiedelt. Die Monografie ist auf dem Material von zehn folkloristischen Expeditionen geschrieben, die zusammen mit Ethnoorganolog Bogdan Jaremko in 1990–1996 in 62 besiedelten Punkte der historischen Region des Schwarzen Meers verwirklicht sind, und besteht aus zwei Teilen – einem wissenschaftlich-theoretischen und einem transkriptorischen (400 in Noten geschriebenen Lieder verschiedener Genres in der ukrainisch- kubanischen Tradition).

Die Forschung der volkseigenen Lieder der Ukrainer des Kubans im Kontext sowohl der Geschichte als auch der Kultur der Ukraine und des Kubans ist zum ersten Mal verwirklicht und trägt deshalb den problematischen Charakter, anbietend dabei die Reihe der im grossen und ganzen neuen Ansichten, des Herangehens, der Einschätzungen, und der Schlussfolgerungen. Die vorliegende Arbeit führt auch zum ersten Mal in den wissenschaftlichen Umlauf die analytische Beschreibung des bedeutenden Korpus der ukrainisch-kubanischen Lieder ein. Das ist ein Ergebnis der Sammeltätigkeit, der Transkriptisierung, der Systematisierung und der Forschungsarbeit der Autorin.

Jene Tatsache, dass das ukrainische Subethnos unter den komplizierten Bedingungen der Anpassung, der Assimilation, der Diskrimination, der Handlungen des Repressivfaktors gekonnt hat, das Substrat seiner Kultur gründlich zu bewahren, wurde zu einem starken Argument für das Erwachen des wissenschaftlichen Interesses zu dieser Kultur als zur künstlerischen und sozial-historischen Erscheinung. Es hat die Durchführung der Forschung in zwei Richtungen bedingt: die Erkenntnisse der historischen und sozialen Prozesse, die vor und nach der Übersiedlung der ukrainischen Kosaken und der Bauer auf die Kubanerde geschehen (Kapite l 1: die Geschichte des Entstehens des ethnischen Territoriums; Kapitel 2: Ukrainisches Subethnos auf Kuban), und die Forschung der auf diese Erde gebrachte Kultur.

Der von der Autorin geschaffene Fonds wird auf drei Zyklen differenziert: *episch, rituell, lyrisch*. Die Autorin hat 943 Lieder geforscht und folgende Genres gewählt: *erzählende* – 94 historische Lieder; *quasierzählende* – 40 Zustandslieder (tschumatski, neimitski, sirotsko-neimitski, rekrutski, soldatski), 33 lyrisch-epische Lieder-Ballade, die Kobsarlieder im Kontext des retrospektiven Ansichts auf kuban-kobsarstvo-bandurnitstvo wie auf das Phänomen der ukrainischen Kultur) (Kapitel 3: Ukrainisch-kubanisches Liederepos); *rituelle* Genres im Rahmen des Kalenderszyklus (120 Koljadky und Schtchedrivky) und im Rahmen des Familienzyklus (268 Hochzeitlieder) (Kapitel 4: Rituelle Lieder der Ukrainer des Kubans); *lyrische* Genres (117 lyrischen Kosaken-Lieder, 52 Liebeslieder, 73 Familien-und Haushaltslieder, 32 Arbeitslieder, 83 scherzhafte Lieder, 31 Lieder der ukrainischen literarischen Herkunft (Kapitel 5: Liederlyrik der Ukrainer des Kubans).

In den untersuchten Liedern des epischen Zyklus wurde wohl die ganze Geschichte der Kosakenschaft in der Region von Saporoschje, des Schwarzen Meers und des Kubans künstlerisch und aktenmässig eingeprägt. Diese Geschichte ist sowohl mit den Ereignissen der heldenhaften Vergangenheit der Ukraine als auch mit den Militär-und Sozialkataklysmen auf Kuban in den XVII–XX Jahrhunderten angefüllt. In diesen Liedern wurde auch der Prozess des Wechsels der Psyche, der Weltanschauung und des nationalen Selbstbewußtseins (in die regionale Kubanpsyche) der Kosaken von Saporoschje, die bei der Umsiedlung auf die Kubanerde

nahmen sich die Pflicht ab im Namen des ausgerüsteten Kampfes "in den Ruhm der russischen Waffen" das Vaterland zu schützen, träumten doch von der Schaffung der friedlichen und rechtmäßigen Kosakenmacht, die nach den Gesetzen der christlichen Moral und der demokratischen Traditionen formiert ist.

Die Analyse der Neujahrslieder (Koljadky und Schtchedrivky der christlichen und kosmogonischen Thematik) hat die Reihe der thematischen Blöcke und der mit ihnen verbundenen melodischen Typen gezeigt.

268 festgehaltene Hochzeitlieder und Hochzeitmelodien, die in den genetischen Gedächtnissen der manchen Generationen der ukrainischen Frauen der Schwarzmeersiedlungen aufbewahrt sind, umfassen 29 aufeinanderfolgende rituelle Momente der traditionellen Kosakenhochzeit. Alle Hochzeitlieder treten in das einheitliche System der Formbildung ein, auf dessen Grund die Prinzipien der Variationskombinatorik oder der Vokal-Melodie-Intonation liegen, die die monomelodische Hochzeittradition des Diffusiostyps vorstellen.

Die lyrische Lieder der Ukrainer des Kubans bildet zusammen den größten und aktiv funktionierenden Teil des Fonds der Volkslieder (420 Lieder). Der lyrische Zyklus schaltet die Lieder aller thematischen Gruppen der ukrainisch-kubanischen volkseigenen Reflexionslyrik ein.

Dabei werden besungen die Stimmungen und die konkreten Ereignisse aus dem Leben der Kosakenschaft in der Vergangenheit, die menschlichen Gef?hle, die Emotionen und die Handlungen, insbesondere im Geist der lyrisch-epischen oder humoristischen Deutung, Bauerarbeit und auch die Thematik, die mit der ukrainischen lyrischen Dichtung und Musik verbunden ist.

In den Liedern aller drei Zyklen überwiegt die Lyrik vor der Epik, und für die Mehrheit der Lieder jeder thematischen Gruppe ist die funktionale Einigkeit und die intergenrehaften Wechselwirckungen vorbildlich. Das alles hat erlaubt, das Schaffen der Lieder von den Ukrainern der historischen Schwarzmeersiedlungen als musikalische Kunsterscheinung des Diffusionstyps zu nennen.

Eine eigenartige Bedeutung hat, nach der Meinung der Autorin, jene Tatsache, dass sie, als eine geborene Krasnodarin, ihr Werk dem verwandten Kuban widmet, und ihn dadurch mit ihrer Urheimat – Ukraine nähert. Die Autorin hofft auf die Feststellung der ukrainischen Bewegung auf den verschiedenen Ebenen. Diese Bewegung wird das natürliche und gesunde Interesse erneuern für die Erkenntnisse der Ukrainer des Kubans zu ihrer Stammung und der ethnokulturellen Traditionen. Und das wird helfen, die richtige Orientierung und die Selbstidentifizierung zu finden bezüglich der Zugehörigkeit gegenwärtiger Kubaner der ukrainischen Herkunft nicht zu selbständigen Kosakenethnos oder Subethnos des russischen Ethnos, wie darüber einige Vertreter der modernen Kubanhistoriographie schreiben, sondern zu ethnischen Ukrainer.

Примітки

ІСТОРИЧНІ ПІСНІ (№№ 1–59)

1. Ще й не вмерла Україна (А). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту будинку культури (далі – БК).

2. Ще й не вмерла Україна (Б). Зап. 30 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від Клюйко Марії Юхимівни і Дуніної Антоніни Хомівни.

3. Ще не вмерла Україна (В). Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від фольклорного гурту БК.

4. Вийшла хмара з-за лимана (А). Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни, Нечаєвої Параски Філатівни, Безворітньої Варвари Філатівни.

5. За лиманом хмара (Б). Зап. 13 серпня 1992 р. в ст. Старотитарівська Темрюкського р-ну від Дем'яненко Мотрони Іванівни, Губаревої Любові Григорівни, Лиманової Ніни Григорівни.

6. Одна хмара за лиманом (В). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Ніва».

7. Одна хмара з-за лимана (Г). Зап. 1 лютого 1993 р. в ст. Іркліївська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК.

8. Зажурились чорноморці (А). Зап. 21 серпня 1993 р. в ст. Полтавська від фольклорного гурту БК.

9. Пожурились чорноморці (Б). Зап. 18 серпня 1992 р. в с-щі Приморське Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

10. Чорна хмара виступає (В). Зап. 30 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від Клюйко Марії Юхимівни.

11. Чорна хмара ой наступає (Г). Зап. 16 серпня 1993 р. в ст. Рогівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту БК.

12. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле? (А). Слова *Т. Шевченка*. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

13. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле? (Б). Слова *Т. Шевченка*. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

14. Ой чого ж ти почорніло, зеленеє поле? (В). Слова *Т. Шевченка*. Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від фольклорного гурту БК.

15. Ой чого ж ти почорніло, зеленоє поле? (Г). Слова *Т. Шевченка*. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни, Нечаєвої Параски Філатівни, Безворітньої Варвари Філатівни.

16. Ой ти, Мороз, Морозенко (А). Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

17. Ой ти, Мороз, Морозенко (Б). Зап. 21 серпня 1993 р. в ст. Полтавська від фольклорного гурту БК.

18. Ой ти, Мороз, Морозенко (В). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

19. А в 1791 році. Зап. 27 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни і Волошиної Любові Степанівни.

20. Байда. Зап. 9 серпня 1991 р. в ст. Уманська від чоловічого фольклорного гурту «Козачі наспіви» БК колгоспу ім. Леніна.

21. А вже літ більш двісті (А). Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну Краснодара від Дем'яненко Ольги Яківни.

22. А вже літ більш двісті (Б). Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

23. А вже літ більш двісті (В). Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

24. Зібралися всі бурлаки (А). Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

25. Зібралися всі бурлаки (Б). Зап. 9 серпня 1991 р. в ст. Уманська від чоловічого фольклорного гурту «Козачі наспіви» БК колгоспу ім. Леніна.

26. Наш орел під облаками (В). Зап. 18 серпня 1992 р. в с-щі Приморське Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

27. Ой що ж воно та й за чорний ворон (А). Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Мігель Мотрони Тихонівни і Солодкої Тамари Іванівни.

28. Ой що ж воно та й за чорний ворон (Б). Зап. 19 серпня 1991 р. в ст. Камишевацька Єйського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Россія».

29. Ой що ж воно та й за чорний ворон (В). Зап. 15 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

30. Як ми жили, веселилися. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

31. Говорять, що Бабич злой. Зап. 30 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

32. Ой на горі сніжок трусе. Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від фольклорного гурту БК.

33. Пісня про Шаміля. Зап. 18 серпня 1992 р. в с-щі Приморське Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

34. Ой чого ж я сьогодня сумую? (А). Зап. 15 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

35. Я сьогодні щось дуже сумую (Б). Зап. 25 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

36. Прощай, мій край, де я родився (А). Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни, Нечаєвої Параски Філатівни, Безворітньої Варвари Філатівни.

37. Прощай той край, де я родився (Б). Зап. 30 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

38. Плач, Кубань, ти, краю рідний (А). Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від фольклорного гурту БК.

39. Плач, Кубаню, краю милий (Б). Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

40. Плач,Кубань, ти, край наш рідний (В). Зап. 21 серпня 1993 р. в ст. Полтавська від фольклорного гурту БК.

41. Ой у станиці, у Брюховецькой. Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Брюховецька від Ткачової Олександри Олексіївни і Кривопуск Євгенії Данилівни.

42. Виють вітри по Кубані. Зап. 18 серпня 1993 р. в ст. Старовеличківська Калінінського р-ну від Горозія Бориса Михайловича.

43. Тече Кубань аж у лиман. Зап. 17 серпня 1993 р. в ст. Старовеличківська Калінінського р-ну від фольклорного гурту БК.

44. Наїхали чужі люди. Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

45.Ой летить орел через балку (А). Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

46. Ой літа орел та й понад морем (Б). Зап. 12 серпня 1990 р. на хуторі Левченка Коренівського р-ну від фольклорного гурту БК.

47. Ой ви, галки (А). Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

48. А в Варшаві огонь горить (Б). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

49. За Кубанню огонь горить. Зап. 22 січня 1992 р. в м.Кропоткін від фольклорного гурту палацу культури залізничників.

50. Ой ти, мати, гук (А). Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від Плітки Ганни Трохимівни.

51. Ой гук, мати, гук (Б). Зап. 15 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

52. Ой сів пугач на могилі (А). Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни, Волошиної Любові Степанівни, Безрукової Марії Йосипівни.

53. Ой сів пугач на могилі (Б). Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від Бондаренко Пелагеї Пилипівни і Верхових Раїси Григорівни.

54. Злитів пугач на могилу (В). Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

55. Ой сів пугач на могилі (Г). Зап. 19 серпня 1991 р. в ст. Камишевацька Єйського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

56. Розвивайся ти, сухий дубе. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

57. Спи, Тарасе. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

58. Ой з-за гори-гори (А). Зап. 19 серпня 1991 р. в ст. Камишевацька Єйського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

59. Ой з-за гори-гори (Б). Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

СТАНОВІ ПІСНІ (№№ 60–80)

Чумацькі пісні (№№ 60–68)

60. Ой да ти, фортуна, моя фортуненька. Зап. 22 січня 1992 р. в місті Кропоткін від фольклорного гурту палацу культури залізничників.

61. Зелений дубочок на яр похилився (А). Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

62. Ой чиї ж то воли (Б). Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну Краснодара від Нестерової Софії Трохимівни.

63. Ой ходив чумак. Зап. 25 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від Баранової Марії Степанівни, Калентарової Марії Сергіївни, Корогод Одарки Іванівни.

64. Гуляв чумак на риночку. Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

65. Ой горе тій чайці (А). Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

66. Ой немає гірш нікому (Б). Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Мігель Мотрони Тихонівни і Солодкої Тамари Іванівни.

67. Нема гірш нікому (В). Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни, Нечаєвої Параски Філатівни, Безворітньої Варвари Філатівни.

68. Нема гірш нікому (Г). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

Наймитські пісні (№№ 69–72)

69. Хто не жив, братци, в багатого. Зап. 2 вересня 1994 р. в місті Коренівськ від двох сестер: Войтової Ніни Петрівни і Назаревської Ганни Петрівни.

70. Тече річка та й невеличка. Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від Біловіл Зої Андріївни.

Сирітсько-наймитські пісні (№№ 71–72)

71. Ой немає гірш нікому (А). Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Совєтів».

72. Ой немає гірш нікому (Б). Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну Краснодара від Дем'яненко Ольги Яківни.

Бурлацькі пісні (№ 73)

73. Ой наступає та чорна хмара. Зап. 17 серпня 1991 р. в ст. Должанська Єйського р-ну від Сергієнко Любові Андріївни і Бородай Раїси Андріївни.

Рекрутські пісні (№№ 74–77)

74. Ой налетіли соколочки. Зап. 19 серпня 1991 р. в ст. Камишевацька Єйського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

75. Через гору шлях-доріженька лежить. Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Кугоєйська Крилівського р-ну від фольклорного гурту.

76. Ой колись була розкіш-воля. Зап. 30 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

77. В суботу раненько. Зап. 17 серпня 1993 р. в ст. Старовеличківська Калінінського р-ну від фольклорного гурту БК.

Солдатські пісні (№№ 78–80)

78. Чогось мені, братці, дрімається. Зап. 5 лютого 1992 р. на х. Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

79. Ой поля, ви поля. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

80. Прощай, станиця, прощай, Кавказ. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту колгоспу ім. Т. Шевченка.

ПІСНІ ЗИМОВО-НОВОРІЧНОГО КАЛЕНДАРЯ (№№ 81-132)

Колядки (коляди) (№№ 81–112)

81. У нас на Кубані засвітилось сонце (А). Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

82. Добрий вечір, пане (Б). Зап. 26 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

83. Здраствуй, пан хазяїн (В). Зап. 5 лютого 1992 р. на х. Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

84. Добрий тобі вечір (Г). Зап. 3 вересня 1994 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Костенко Євдокії Микитівни, Чайлахової Раїси Миколаївни, Кравцової Марії Павлівни.

85. Ой ти, дядько-пане (Д). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

86. Ой ти, дядько-пане (Е). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

87. Нова радість стала (А). Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від Черненко Марфи Степанівни.

88. Як на небі хмара (Б). Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади колгоспу «Кубань».

89. В вишині небесній. Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від фольклорного гурту БК.

90. Ой на річці на Йордані (А). Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

91. Ой дивноє нарожденоє (Б). Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну Краснодара від Дем'яненко Ольги Яківни.

92. Ой дєніє нараждєніє (В). Зап. 22 серпня 1996 р. в ст. Воронезька Усть-Лабінського р-ну від Шахворостової Антоніни Іларіонівни, Гончарової Катерини Платонівни, Поповичевої Зінаїди Федорівни.

93. Ой це дивноє нарождення (Г). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

94. Ой денноє рожденоє (Д). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Прищенко Марії Андріївни.

95. Ой дивноє нарождення (Е). Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

96. Мати Божа, Мати Божа (Ж). Зап. 26 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

97. Ой святоє Рожество (А). Зап. 12 серпня 1991 р. в ст. Старощербинівська Щербинівського р-ну від Гончарової Валентини Іларіонівни.

98. Пресвятоє та й Рожество (Б). Зап. 1 лютого 1993 р. в ст. Іркліївська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК.

99. Шо й святоє та й Рожество (В). Зап. 29 серпня 1992 р. в ст. Ахтанизівська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

100. Ой святоє та Рожество (Г). Зап. 21 серпня 1993 р. в ст. Полтавська від фольклорного гурту БК.

101. Ой присвяте ти, Рожество (Д). Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

102. Вийди, Боже, вийди, Творе (Е). Зап. 3 вересня 1994 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Кравцової Марії Павлівни і Костенко Євдокії Микитівни.

103. Ой у неділеньку рано-пораненьку (А). Зап. 26 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

104. Каралєвскай син (Б). Зап. 22 серпня 1996 р. в станиці Воронезька Усть-Лабінського р-ну від Шахворостової Антоніни Іларіонівни, Гончарової Катерини Платонівни, Поповичевої Зінаїди Федорівни.

105. Ой у городі та Ірусалимі (В). Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну Краснодара від Дем'яненко Ольги Яківни.

106. А у четвер, у Божий день (Г). Зап. 24 січня 1992 р. в ст. Кавказька від Ляшенко Віри Іванівни і Сергієнко Клавдії Семенівни.

107. А на каміню, а на бєлому (Д). Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Брюховецька від фольклорного гурту БК.

108. А в полє, в полє сам Господь ходив. Зап. 2 лютого 1992 р. в ст. Шкуринська Кущівського р-ну від Базарної Раїси Пудівни і Шаповал Раїси Андріївни.

109. Ой ходила та Діва Марія. Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну м. Краснодар від Дем'яненко Ольги Яківни.

110. Коза (А). Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

111. Коза (Б). Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

112. Коза (В). Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

Щедрівки (№№ 113–132)

113. Ой здорово, пане. Зап. 28 січня 1992 р. в ст. Крилівська від фольклорного гурту БК.

114. Добрий вечір тобі. Зап. 11 серпня 1991 р. в ст. Староминська від фольклорного гурту БК «Кавказ».

115. Меланка ходила. Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

116. Шо ой учора ізвечора (А). Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Дмитренко Валентини Михайлівни, Аверіної Галини Захарівни, Костенко Ольги Захарівни.

117. А в суботу увечері (Б). Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

118. Ой наша Меланка (В). Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від фольклорного гурту БК.

119. Ой учора ізвечора (Г). Зап. 27 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Волошиної Любові Степанівни.

120. Ой учора ізвечіра (Д). Зап. 29 серпня 1992 р. в ст. Ахтанизівська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

121. Ой учора ізвечора (Е). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

122. Шо й учора ізвечора (Ж). Зап. 12 серпня 1992 р. в ст. Старотитарівська Темрюкського р-ну від Кузьменко Надії Кузьмівни і Гавриленко Любові Іванівни.

123. Ой у Русалимі (А). Зап. 5 лютого 1992 р. на хуторі Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

124. Ой у Русалимі (Б). Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

125. Ай у Русалимі (В). Зап. 4 вересня 1994 р. в ст. Каневська від фольклорного гурту БК агрофірми «Перемога».

126. Ой сів Христос та вечеряти (А). Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну м. Краснодар від Дем'яненко Ольги Яківни.

127. Ой сів Христос та й вечеряти (Б). Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Рад».

128. Ой сів Христос та й вечеряти (В). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

129. Ой сів Христос до нас вечеряти (Г). Зап. 1 лютого 1993 р. в ст. Іркліївська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК.

130. Ой сів Христос та й вечеряти (Д). Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

131. Та й сів Сус Христос до нас вечеряти (Е). Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

132. Та сів Христос та вечеряти (Ж). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Прищенко Марії Андріївни.

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ (№№ 133–251)

133. Терен, мати, ой да коло хати. Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кущівська від фольклорного гурту Степнянського центрального БК.

134. Ой на горі дуб та береза. Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

135. Та й зійшов дождічок. Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Рад».

136. Та я й не гуляла. Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Совєтів».

137. Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

138. Ой їхали бояри горою же. Зап. 25 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

139. Ой новая гребельочка. Зап. 4 вересня 1994 р. в ст. Каневська від Нелюби Варвари Андріївни, Тимошенко Любові Корніївни, Стойчевої Клавдії Іванівни.

140. Ой під хатою, під свєтлицею (А). Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

141. За хатою, за свєтлицьою (Б). Зап. 2 вересня 1994 р. в місті Коренівськ від двох сестер: Войтової Ніни Петрівни і Назаревської Ганни Петрівни.

142. Ой загули голубоніки. Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Совєтів».

143. Ой дай, Боже, з неба. Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

144. Ішли дружечки рядочком. Зап. в ст. Кугоєйська Крилівського р-ну від трьох сестер: Павлюченко Віри Арсеніївни, Коваленко Параски Арсеніївни, Бондар Марії Арсеніївни.

145. Як піду я й не берегом – лугом. Зап. 8 серпня 1991 р. в ст. Отаманська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

146. Ой сонечко колєсом вгору іде. Зап. 25 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокров ського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

147. Світи, світи, місяце. Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

148. Ой у морі, морі. Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

149. Як зірву я з рожі квітку. Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

150. Наша піч регоче (А). Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

151. Наша піч ригоче (Б). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

152. Свашка-неліпашка. Зап. 25 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

153. Нема спасибі за дружку. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни.

154. Рости, сосна, вгору. Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

155. Не пізнала мати. Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

156. Та ой ходила та і Галючка (А). Зап. 16 серпня 1993 р. в ст. Рогівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту БК.

157. Та й ходила та й Валюша (Б). Зап. 22 серпня 1993 р. в ст. Іванівська Полтавського р-ну від Тархової Олександри Пантелеймонівни.

158. Та ой ходила же та й Наташа (В). Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

159. Та й ходила та й невєста Маруся (Г). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Корчиної Любові Микитівни.

160. Та як ходила Вєра (Д). Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від Черненко Марфи Степанівни і Дробинської Ольги Андріївни.

161. Та благослови, Боже. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Безрукової Марії Йосипівни і Волинко Галини Мойсеївни.

162. А у нашій та й Танюші новий двір. Зап. 2 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

163. Вставай, вставай, ой ненько моя. Зап. 2 вересня 1994 р. в місті Коренівськ від Назаревської Ганни Петрівни.

164. Спродай і спродай, мій батиніку. Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Рад».

165. Ой тиха моя вечорина, тиха. Зап. 13 серпня 1991 р. в с. Шабельське Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК.

166. Із-за гор-гори столибом дим. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни, Безрукової Марії Йосипівни, Волинко Галини Мойсеївни.

167. Вилітають крещенськиє морози. Зап. 4 вересня 1994 р. в ст. Каневська від фольклорного гурту БК агрофірми «Перемога».

168. Брала Танюша льон, льон. Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

169. Ой клин було чим не дерево. Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Рад».

170. Ой на горі жито поміж осокою. Зап. 27 серпня 1992 р. в с-щі Кучугури Темрюкського р-ну від Орлянської Сталіни Микитівни і Мирошникової Євдокії Миколаївни.

171. Ой вінчалась та й Наташа. Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

172. Ой казала Нінушечка. Зап. 31 січня 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від Павлюк Ніни Андріївни і Павлюка Миколи Самійловича.

173. Розкотітеся, коліща. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни, Безрукової Марії Йосипівни, Волинко Галини Мойсеївни.

174. Вийди, матєнко, протів нас. Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту.

175. На вгородє вишеньочка (А). Зап. 31 січня 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від Павлюк Ніни Андріївни.

176. На вгороді та й вишенька (Б). Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

177. Ой де наша весільная мати? Зап. 13 серпня 1993 р. в ст. Новотитарівська Дінського р-ну від Воропай Євдокії Євдокимівни.

178. Вода наша орданська. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни, Безрукової Марії Йосипівни, Волинко Галини Мойсеївни.

179. Схилилася вишня. Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

180. Брязнули ложки, тарілки. Зап. 16 серпня 1993 р. в ст. Рогівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту БК.

181. Просим боярів сісти. Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від Черненко Марфи Степанівни і Дробинської Ольги Андріївни.

182. Староста ти старесенький (А). Зап. 18 серпня 1992 р. в селищі Приморське Темрюкського р-ну від жіночої групи фольклорного гурту БК.

183. Староста старесенький (Б). Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

184. Тобі, дружко, не дружкувати. Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

185. А на пічі чашка стояла. Зап. 16 серпня 1993 р. в ст. Рогівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту БК.

186. Ой уже ж ми та й пили, їли. Зап. 13 серпня 1990 р. в ст. Сергіївська Коренівського р-ну від Рой Надії Михайлівни і Чубової Раїси Яківни.

187. Мій братіку же (А). Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни, Безрукової Марії Йосипівни, Волинко Ганни Мойсеївни.

188. Ой, батенько мій ріднесенький (Б). Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

189. Чого, свати, та й наєхали? (А). Зап. 2 вересня 1994 р. в м. Коренівськ від двох сестер: Войтової Ніни Петрівни і Назаревської Ганни Петрівни.

190. Чого, свати, та й наїхали? (Б). Зап. 5 лютого 1992 р. на х. Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

191. Пусти, свато, в хату (А). Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту.

192. Просим боярів до хати (Б). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

193. Ой на хаті зєлля. Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від фольклорного гурту БК.

194. Ой казали свати багаті. Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

195. Дружечки, ви паняночки (А). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

196. Дружечки-панянки (Б). Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

197. Ой не сиди ти, Колічка, боком. Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

198. Братіку, не лякайся. Зап. 2 вересня 1994 р. в місті Коренівськ від двох сестер: Войтової Ніни Петрівни і Назаревської Ганни Петрівни.

199. Не стій, зятю, за плечима. Зап. 29 серпня 1992 р. в ст. Ахтанизівська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

200. Чоботи. Зап. 22 серпня 1993 р. в ст. Іванівська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

201. Ой чи ти же, дружко, не бачиш. Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Барезанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

202. У батенька же та й на одіході (А). Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від Бондаренко Пелагеї Пилипівни.

203. Ой у батька та й на отході (Б). Зап. 28 січня 1992 р. в ст. Крилівська від фольклорного гурту БК.

204. От батенька та й на й одіході (В). Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

205. Ой я в батька та й на й одіході (Г). Зап. 22 серпня 1993 р. в ст. Іванівська Полтавського р-ну від Горбоніс Ніни Євгеніївни.

206. Оце же тобі, ненько моя, на отходє. Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Рад».

207. Ой ти, клину. Зап. 1 лютого 1993 р. в ст. Іркліївська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК.

208. Куда, дитя, одіваєся? (А). Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

209. Куда, дитя, собираїся? (Б). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» агрофірми «Нива».

210. Де ж ти, доню, собіраєся? (В). Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

211. Де ж ти, доню, убираєшся? (Г). Зап. 13 серпня 1992 р. в ст. Старотитарівська Темрюкського р-ну від Дем'яненко Мотрони Іванівни, Губаревої Любові Григорівни, Лиманової Ніни Григорівни.

212. Ой там гора крем'янистая (Д). Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюксього р-ну від Черненко Марфи Степанівни, Дробинської Ольги Андріївни, Балан Мотрони Яківни.

213. Мате-світ, мате-світ (А). Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

214. Ой ти ж, мати лиха (Б). Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Дмитренко Валентини Михайлівни, Аверіної Галини Захарівни, Костенко Ольги Захарівни.

215. Ой орьол, ти й орьол (В). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

216. Ой орьол, ти й орьол (Г). Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну м. Краснодар від Дем'яненко Ольги Яківни.

217. Ой ненько, ненько. Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту будинку культури БК колгоспу «Країна Рад».

218. Ой жаль мєнє хорошого двору. Зап. 14 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту.

219. А в неділю рано. Зап. 4 вересня 1994 р. в ст. Каневська від фольклорного гурту БК агрофірми «Перемога».

220. Ой у полі, у широкому. Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Корчиної Любові Микитівни.

221. Ой казав сухий та й берестоиько. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

222. Прощай, прощай, ти Оксанка (А). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

223. Прощай, прощай, та й Наташа (Б). Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

224. Слухайте, дружечки. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни, Безрукової Марії Йосипівни, Волинко Галини Мойсеївни.

225. Та й уже вечер вечеріє. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни, Безрукової Марії Йосипівни, Волинко Галини Мойсеївни.

226. Ой і звіла Олічка віночок (А). Зап. 28 січня 1992 р. в ст. Крилівська від фольклорного гурту БК.

227. Звила собі Галюня віночок (Б). Зап. 30 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від Клюйко Марії Юхимівни і Дуніної Антоніни Хомівни.

228. Як ізвила Надюша віночок (В). Зап. 12 серпня 1992 р. в ст. Старотитарівська Темрюкського р-ну від Кузьменко Надії Кузьмівни і Гавриленко Любові Іванівни.

229. Сплела собі Галюша віночок (Г). Зап. 13 серпня 1990 р. в ст. Сергіївська Коренівського р-ну від Рой Надії Михайлівни і Чубової Раїси Яківни.

230. Брязнули ключики на кілочку. Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Кугоєйська Крилівського р-ну від трьох сестер: Павлюченко Віри Арсеніївни, Коваленко Параски Арсеніївни, Бондар Марії Арсеніївни.

231. Открий, мама, віконце. Зап. 26 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

232. Кидай у піч тріски. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

233. Мати дочку родила (А). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

234. Ой Наташу мати родила (Б). Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

235. Вигрібай, мати, жар, жар. Зап. 7 серпня 1991 р. в ст. Павлівська від фольклорного гурту.

236. Чого, ненько, ходиш потихенько? (А). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

237. Чого, ненько, ходиш потихеньку? (Б). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

238. Котилося дві зьорочки з неба (А). Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

239. Котилася ой ясна зорька з неба (Б). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

240. Котилася же та ясна зоря з неба (В). Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Кугоєйська Крилівського р-ну від трьох сестер: Павлюченко Віри Арсеніївни, Коваленко Параски Арсеніївни, Бондар Марії Арсеніївни.

241. Ой люди-вороги. Зап. 21 серпня 1993 р. в ст. Іванівська Полтавського р-ну від Таран Людмили Олександрівни і Чешуйко Лідії Іванівни.

242. Під хатою вишня. Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

243. Тобі, мати, не журитися. Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

244. Висипь, мати, хату рівненько. Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

245. Ой журавко. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Шабельське Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК.

246. З гори та в долину. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

247. Чом ти, береза, в печі не була? Зап. 27 серпня 1992 р. в с-щі Кучугури Темрюкського р-ну від Топчий Ніни Антипівни і Титеріної Тамари Микитівни.

248. Як вийду й на гору. Зап. 18 серпня 1992 р. в селищі Приморське Темрюкського р-ну від жіночої групи фольклорного гурту БК.

249. Ой ненько й моя. Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

250. Торох, торох по дорозі. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни і Нечаєвої Параски Філатівни.

251. Ой спасибо, та Галочка. Зап. 16 серпня 1993 р. в ст. Рогівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту БК.

КОЗАЦЬКІ ЛІРИЧНІ ПІСНІ (№№ 252–291)

252. Ой у полі єсть криниця. Зап. 30 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від Шевченко Катерини Кузьмівни і Клименко Одарки Яківни.

253. Біля річки, біля броду. Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного Товариства «Кубань».

254. Ой відтіль гора (А). Зап. 27 січня 1992 р. в ст. Незамаївська Павлівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Країна Рад».

255. І туди гора, і сюди гора (Б). Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Переяславська Брюховецького р-ну від Подоляк Лідії Григорівни і Подоляка Миколи Олексійовича.

256. Ой сиділа дівчина (А). Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

257. Чорноморчик, мамінька (Б). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Братишенко Ксенії Кирилівни, Гоманюк Євдокії Іллівни, Прищенко Марії Андріївни.

258. Марусина козака любила. Зап. 18 серпня 1993 р. в ст. Калінінська від фольклорного гурту.

259. Зійди, зійди, зіронька. Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

260. Лугом іду, коня веду (А). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

261. Ой на горі (Б). Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

262. Не пускає мене мати. Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

263. Коло млина, у криниці. Зап. 11 серпня 1991 р. в ст. Староминська від фольклорного гурту БК «Кавказ».

264. Ой як вийду та на могилу. Зап. 17 серпня 1993 р. в ст. Старовеличківська Калінінського р-ну від фольклорного гурту БК.

265. Ой п'є, ой п'є козак, п'є. Зап. 11 серпня 1991 р. в ст. Староминська від фольклорного гурту БК «Кавказ»

266. Ой за городом озерце. Зап. 12 серпня 1992 р. в ст. Старотитарівська Темрюкського р-ну від Кузьменко Надії Кузьмівни і Гавриленко Любові Іванівни.

267. Пісочок жовтенький, садок зелененький. Зап. 17 серпня 1991 р. в ст. Должанська Єйського р-ну від Сергієнко Любові Андріївни і Бородай Раїси Андріївни.

268. Ой, дубе, ти дубе. Зап. 4 лютого 1992 р. в ст. Конелівська Староминського р-ну від Сергієнко Римми Інокентіївни, Котлярової Раїси Дмитрівни, Кучеренко Зінаїди Тихонівни.

269. Шумлять верби в кінці греблі. Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну м. Краснодар від Нестерової Софії Трохимівни.

270. Ой на тім боці, ой на толоці. Зап. 15 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

271. Ой учора ізвечора. Зап. 19 серпня 1991 р. в ст. Камишевацька Єйського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

272. Ой стелись, стелись, ой барвиночок. Зап. 15 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

273. Ходе павич ой по городі. Зап. 31 січня 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від Павлюк Ніни Андріївни, Павлюка Миколи Самійловича, Коненка Тимофія Федоровича.

274. Ой у млині, на калині. Зап. 30 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від Шевченко Катерини Кузьмівни і Клименко Одарки Яківни.

275. Випрягайте, хлопці, коней. Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Корчиної Любові Микитівни, Гоманюк Євдокії Іванівни, Прищенко Марії Андріївни.

276. Єшо сонце не заходило. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

277. Ой дощик іде. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

278. Ой упав сніжок. Зап. 12 серпня 1995 р. в селі Новоукраїнське Гулькевичівського р-ну від двох сестер: Корнієнко Ольги Данилівни і Максименко Фросини Данилівни.

279. Йшли корови із діброви (А). Зап. 29 січня 1992 в ст. Кугоєйська Крилівського р-ну від фольклорного гурту.

280. Ой овечки з поля (Б). Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

281. А в полі могила з вітром говорила. Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

282. Козак уєжає. Зап. 5 лютого 1992 р. на х. Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

283. Ой гай, мати. Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

284. Ой на горі дощик іде. Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

285. Прощай той край, де я родився. Зап. 3 вересня 1994 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Костенко Євдокії Микитівни, Чайлахової Раїси Миколаївни, Кравцової Марії Павлівни.

286. Послєдній ноньошній деньочок. Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

287. Ой у полі ячмінь. Зап. 13 серпня 1992 р. в ст. Старотитарівська Темрюкського р-ну від Дем'яненко Мотрони Іванівни, Губаревої Любові Григорівни, Лиманової Ніни Григорівни.

288. Раз козак у поход собирався. Зап. 17 серпня 1993 р. в ст. Старовеличківська Калінінського р-ну від фольклорного гурту БК.

289. Ой у лузі та й ще при березі. Зап. 13 серпня 1992 р. в ст. Старотитарівська Темрюкського р-ну від Гавриленко Любові Іванівни і Коваленко Ніни Михайлівни.

290. Ой летів орел та й понад морем. Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Корчиної Любові Микитівни.

291. Ой там, за Дунаєм. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни, Нечаєвої Параски Філатівни, Безворітньої Варвари Філатівни.

ПІСНІ ПРО КОХАННЯ (№№ 292-311)

292. Ой у городі три дубки. Зап. 13 серпня 1991 р. в с. Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

293. Ой вишинька та черешинька. Зап. 25 серпня 1992 р. в селищі Батарейка Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

294. Ой на горі цигани стояли. Зап. 18 серпня 1993 р. в ст. Калінінська від фольклорного гурту.

295. На небі місяць. Зап. 18 серпня 1993 р. в ст. Калінінська від фольклорного гурту.

296. Летіла сорока побіля потока. Зап. 3 вересня 1994 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Костенко Євдокії Микитівни, Чайлахової Раїси Миколаївни, Кравцової Марії Павлівни.

297. Ой геля же, гусоньки. Зап. 31 січня 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від Павлюк Ніни Андріївни, Павлюка Миколи Самійловича, Коненка Тимофія Федоровича.

298. Ой вітер з поля. Зап. 24 січня 1992 р. в ст. Кавказька від фольклорного гурту БК.

299. Ей, та як посію рожу. Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

300. Хоть би швидше вечір (А). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

301. Хоть би скорєй вечір (Б). Зап. 18 серпня 1992 р. в селищі Приморське Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

302. Вийди, Грицю, на й улицю. Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

303. В огороді верба рясна. Зап. 24 серпня 1992 р. в ст. Запорізька Темрюкського р-ну від Малишевської Ніни Григорівни, Оленіної Олександри Миколаївни, Каргаполової Лідії Олексіївни.

304. Ой ти, голубчик сизокриленький. Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від Шевченко Катерини Кузьмівни і Клименко Одарки Яківни.

305. Туман яром. Зап. 21 серпня 1992 р. в ст. Тамань Темрюкського р-ну від фольклорного гурту.

306. Ходила, бродила. Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від Булах Євдокії Кузьмівни.

307. Чим травка ой зелена. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

308. Посіяла та конопельки. Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Брюховецька від фольклорного гурту.

309. Ой не смійся, та й дівчинонька. Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Кугоєйська Крилівського р-ну від фольклорного гурту.

310 Ой налетіли гуси. Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Дмитренко Валентини Михайлівни, Аверіної Галини Захарівни, Костенко Ольги Захарівни.

311. Як було мнє літ сімнацяті. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни, Нечаєвої Параски Філатівни, Безворітньої Варвари Філатівни.

ПІСНІ РОДИННОГО ЖИТТЯ (№№ 312–336)

312. Ой люлічки, люлі. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від Черевко Меланії Федорівни.

313. А ну-ну-ну, котарику. Зап. 17 серпня 1993 р. в ст. Старовеличківська Калінінського р-ну від Горозій Любові Григорівни.

314. Ой горе, горе, що чужая вкраїна. Зап. 31 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від фольклорного гурту.

315. Ой, Марусина та й благородна (А). Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Дмитренко Валентини Михайлівни, Аверіної Галини Захарівни, Костенко Ольги Захарівни.

316. Дівчинонька незамужня (Б). Зап. 4 вересня 1994 р. в ст. Каневська від фольклорного гурту БК агрофірми «Перемога».

317. Ой тумане поле покриває. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

318. Ой сади, сади зелененькі. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

319. Ой чула я через люди. Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Новосергіївська Крилівського р-ну від трьох сестер: Полякової Марії Сергіївни, Завалової Лідії Сергіївни, Милюточкіної Мотрони Сергіївни.

320. Як піду я в сад зелений. Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

321. Шо же ти, калінушка. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

322. Калина-малина же над яром стояла. Зап. 15 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

323. Як піду я лугом. Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

324. Доля моя, доля. Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

325. Як наварю хмелю густенького. Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Дмитренко Валентини Михайлівни, Аверіної Галини Захарівни, Костенко Ольги Захарівни.

326. Із-пид горки (А). Зап. 23 січня 1991 р. в ст Брюховецька від Ткачової Олександри Олексійовни і Кривопуск Євгенії Данилівни.

327. Вітер віє (Б). Зап. 25 серпня 1992 р. в селищі Батарейка Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

328. Ой вітер віє (В). Зап. 1 вересня 1994 р. в ст. Пластунівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

329. Ой ти, груша моя кучерявая (А). Зап.18 серпня 1992 р. в с-щі Приморське Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

330. Ой ти, груша моя кучерявая (Б). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Корчиної Любові Микитівни і Прищенко Марії Андріївни.

331. Ой ти, зірочка вечірняя. Зап. 5 лютого 1992 р. на х. Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

332. Ой Боже мій, що я наробила? Зап. 29 січня 1992 р. в ст. Кугоєйська Крилівського р-ну від фольклорного гурту.

333. Посіяла розу край вікна. Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Дмитренко Валентини Михайлівни, Аверіної Галини Захарівни, Костенко Ольги Захарівни.

334. Верба, верба, де ти зройсла. Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну м. Краснодар від Нестерової Софії Трохимівни.

335. За горами, за крутими (А). Зап. 1 лютого 1993 р. в ст. Іркліївська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК.

336. Запряжу я коні в дрожки (Б). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

ПІСНІ БАЛАДНОГО СТИЛЮ (№№ 337–348)

337. Як посію огірочки. Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від Корчиної Любові Микитівни і Прищенко Марії Андріївни.

338. Їхали козаки со служби домой (А). Зап. 13 серпня 1991 р. в с. Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

339. Тихо, тихо на вулиці буде (Б). Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

340. Ой пішли наші та й рибалочки. Зап. 20 серпня 1993 р. в ст. Староджереліївська Полтавського р-ну від Слєпченко Наталії Михайлівни, Нечаєвої Параски Філатівни, Безворітньої Варвари Філатівни.

341. Зайди, зайди, місяченьку. Зап. 2 лютого 1992 р. в ст. Шкуринська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК асоціації «Шкуринська».

342. Коло млина, млина. Зап. 15 серпня 1992 р. в ст. Вищестебліївська Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

343. Шуміла ліщина. Слова М. Вороного (народна обробка). Зап. 19 серпня 1992 р. в ст. Тамань Темрюкського р-ну від Іванової Віри Миколаївни, Литвиненко Маланії Михайлівни, Литвиненка Миколи Кіндратовича.

344. Ой чиє ж то жито. Зап. 25 січня 1992 р. в ст. Калниболоцька Новопокровського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Ленінський шлях».

345. Оженила мамєнька. Зап. 25 серпня 1992 р. в с-щі Батарейка Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

346. Ой там, на горі. Зап. 26 серпня 1992 р. в с-щі Кучугури Темрюкського р-ну від Купцової Марії Василівни і Ситникової Алли Феодосіївни.

347. Ой і шо ж то за трава. Зап. 5 лютого 1992 р. на х. Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

348. Ой там, за горами. Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Дмитренко Валентини Михайлівни, Аверіної Галини Захарівни, Костенко Ольги Захарівни.

АГРАРНО-ТРУДОВІ (СЕЗОННІ) ПІСНІ (№№ 349–360)

349. Як піду ж я понад лугом (А). Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

350. Як піду я й понад лугом (Б). Зап. 5 лютого 1992 р. на х. Жовті Копани Староминського р-ну від трьох сестер: Пидик Ніни Георгіївни, Толстик Таїсії Георгіївни, Старченко Клавдії Георгіївни.

351. Ой за гори, гори (А). Зап. 1 лютого 1993 р. в ст. Іркліївська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК.

352. Ой з-за гори, гори (Б). Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

353. Усі гори зилиніють (А). Зап. 18 серпня 1993 р. в ст. Калінінська від Калька Пилипа Матвійовича.

354. Усі гори зеленіють (Б). Зап. 18 серпня 1992 р. в селищі Приморське Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

355. А в нас польці, як польці. Зап. 28 серпня 1993 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від Гандзюк Ніни Охримівни.

356. Була в Галі нерідная мати (А). Зап. 3 вересня 1993 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Кравцової Марії Павлівни.

357. Ой кропивка моя, ти жалюченькая (Б). Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Брюховецька від фольклорного гурту.

358. Як посєю ячмень-жито. Зап. 23 січня 1991 р. в ст. Брюховецька від Ткачової Олександри Олексіївни і Кривопуск Євгенії Данилівни.

359. У неділю п'ю, п'ю. Зап. 11 серпня 1991 р. в ст. Староминська від фольклорного гурту БК «Кавказ».

360. Оре Семен, оре. Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

ФОЛЬКЛОРИЗОВАНІ ПІСНІ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ (№№ 361–378)

361. Ой ти, Грицю, Грицю. Слова М. Чурай. Зап. 30 січня 1993 р. в ст. Старолеушківська Павлівського р-ну від Клюйко Марії Юхимівни і Дуніної Антоніни Хомівни.

362. Їхав козак за Дунай. Слова С. Климовського. Зап. 1 лютого 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від фольклорного гурту БК.

363. Ой стоїть явер та й над водою. Слова Г. Сковороди. Зап. 28 серпня 1992 р. в ст. Голубицька Темрюкського р-ну від Мігель Мотрони Тихонівни, Солодкої Тамари Іванівни, Гордієнко Раїси Юхимівни.

364. Ой дують вітри (А). Слова невідомого автора. Зап. 29 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну м. Краснодар від Дем'яненко Ольги Яківни.

365. Віють вітри (Б). Слова невідомого автора. Зап. 31 серпня 1994 р. в ст. Дінська від фольклорного гурту БК.

366. Сонце низенько. Слова невідомогоавтора. Зап. 25 серпня 1992 р. в с-щі Батарейка Темрюкського р-ну від фольклорного гурту БК.

367. Ой мамо, не можна. Слова Є. Гребінки. Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

368. Чорна хмара з-під діброви. Слова і мелодія С. Гулака-Артемовського. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

369. Стоїть гора високая (А). Слова Л. Глібова. Зап. 22 серпня 1993 р. в ст. Іванівська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

370. Стоїть гора високая (Б). Слова Л. Глібова. Зап. 17 серпня 1991 р. в ст. Должанська Єйського р-ну від Сергієнко Любові Андріївни і Бородай Раїси Андріївни.

371. Гей, бики, чого ви стали? Слова С. Руданського. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Васюринська Дінського р-ну від фольклорного гурту.

372. Ой у саду на вишеньці. Слова і музика М. Кропивницького. Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

373. Ой там явір крутий в'ється. Слова А.Шашкевича. Зап. 21 серпня 1992 р. в ст. Тамань Темрюкського р-ну від фольклорного гурту.

374. Нащо мінє карі очі? Слова Т. Шевченка. Зап. 22 серпня 1993 р. в ст. Іванівська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

375. Кохайтися, чорнобриві. Слова Т. Шевченка. Зап. 17 серпня 1991 р. в ст. Должанська Єйського р-ну від Сергієнко Любові Андріївни і Бородай Раїси Андріївни.

376. Ой летіла галка через балку. Слова Т. Шевченка. Зап. 3 вересня 1994 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Костенко Євдокії Микитівни, Чайлахової Раїси Миколаївни, Кравцової Марії Павлівни.

377. Як умру, то поховайте. Слова Т. Шевченка. Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

378. Садок вишневий коло хати. Слова Т. Шевченка. Зап. 11 серпня 1991 р. в ст. Староминська від фольклорного гурту БК «Кавказ».

ЖАРТІВЛИВІ ПІСНІ (№№ 379-400)

379. Посилала мене мати. Зап. 20 січня 1991 р. в місті Тимошівськ від Галушкина Івана Семеновича.

380. Як сяду я прясти в понеділок. Зап. 19 серпня 1993 р. в ст. Старонижчестебліївська Полтавського р-ну від Булах Євдокії Кузьмівни.

381. Були в мене у коморі гроші. Зап. 31 січня 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від Павлюк Ніни Андріївни, Павлюка Миколи Самійловича, Коненка Тимофія Федоровича.

382. Гречаники. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівсього р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

383. Були в мене кури. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

384. Вітер дуба хитає. Зап. 25 січня 1991 р. в ст. Челбаська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК.

385. Кину кужіль на полицю. Зап. 28 серпня 1994 р. в ст. Старокорсунська Совєтського р-ну м. Краснодара від Вареникової Валентини Луківни, Митюхіної Людмили Матвіївни, Кравченко Зої Андріївни.

386. Жарь, мати, капусточку. Зап. 15 серпня 1993 р. в ст. Медведівська Тимошівського р-ну від фольклорного гурту «Берегиня» БК агрофірми «Нива».

387. Ой там на толчку, на базарі. Зап. 13 серпня 1991 р. в селі Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

388. Як поїдим, жіночка. Зап. 21 серпня 1992 р. в ст. Тамань Темрюкського р-ну від Литвиненко Маланії Михайлівни і Литвиненка Миколи Кіндратійовича.

389. Солоха. Зап. 19 серпня 1991 р. в ст. Камишевацька Єйського р-ну від Чімчіковської Поліни Іванівни і Антосів Любов Сергіївни.

390. Як прийшов муж на обід. Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного Товариства «Кубань».

391. Звідкіль ідеш, чоловіченько? Зап. 24 січня 1991 р. в ст. Стародерев'янківська Каневського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу «Росія».

392. Стелися, барвінку, низенько. Зап. 3 вересня 1994 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Костенко Євдокії Микитівни.

393. Ой здорова, кума моя. Зап. 21 серпня 1993 р. в ст. Полтавська від фольклорного гурту.

394. Ванька бравий, кучерявий. Зап. 13 серпня 1991 р. в с. Катеринівка Щербинівського р-ну від фольклорного гурту БК колгоспу ім. Т. Шевченка.

395. Ой горить віха. Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

396. Од куреня до куреня. Зап. 14 серпня 1993 р. в ст. Старомишастівська Дінського р-ну від фольклорного гурту БК.

397. Як поїдим в Джерілєвку. Зап. 3 лютого 1993 р. в ст. Березанська Виселківського р-ну від фольклорного гурту БК 6-ї бригади акціонерного товариства «Кубань».

398. Із-за гор-гори єдуть мазури. Зап. 31 січня 1992 р. в ст. Кисляківська Кущівського р-ну від Павлюк Ніни Андріївни, Павлюка Миколи Самійловича, Коненка Тимофія Федоровича.

399. Ой під вишенькою, під черешенькою. Зап. 3 вересня 1994 р. в ст. Батуринська Брюховецького р-ну від Костенко Євдокії Микитівни, Чайлахової Раїси Миколаївни, Кравцової Марії Павлівни.

400. У неділю свайба буде. Зап. 22 серпня 1993 р. в ст. Іванівська Полтавського р-ну від фольклорного гурту БК.

ПОКАЖЧИК
ПОСЕЛЕНЬ ТА ВИКОНАВЦІВ

І. БРЮХОВЕЦЬКИЙ РАЙОН

1. Станиця Батуринська (№№ 84, 102, 285, 296, 356, 376, 392, 399)

Костенко Євдокія Микитівна, 1908 р.н.
Кравцова (Колесник) Марія Павлівна,* 1927 р.н.
Чайлахова (Алаханова) Раїса Миколаївна, 1912 р.н.

2. Станиця Брюховецька (№№ 41, 107, 308, 326, 357, 358)

Кривопуск (Куценко) Євгенія Данилівна, 1931 р.н.
Назаренко (Дяченко) Ніна Олександрівна, 1937 р.н.
Ткачова (Круглякова) Олександра Олексіївна, 1935 р.н.
Хорошайло (Пономаренко) Ганна Дмитрівна, 1938 р.н.
Хорошайло (Кисільова) Ніна Миколаївна, 1941 р.н.

3. Станиця Переяславська (№№ 3, 14, 32, 38, 89, 118, 193, 255)

Бабакіна (Данченко) Антоніна Пилипівна, 1919 р.н.
Гарбуз Ніна Сергіївна, 1928 р.н.
Гарбуз Ніна Сергіївна, 1928 р.н.
Гарбуз Кость Власович, 1919 р.н.
Дорошенко (Зацепа) Ніна Кузьмівна, 1924 р.н.
Дружинець (Гошко) Марія Пантелеймонівна, 1918 р.н.
Дружинець Федір Іванович, 1913 р.н.
Зеленська (Левада) Ольга Григорівна, 1908 р.н.
Івженко Олена Петрівна, 1925 р.н.
Івженко Пантелеймон Тимофійович, 1923 р.н.
Колесник Павло Кіндратович, 1929 р.н.
Колот Віктор Йосипович, 1925 р.н.
Компанець Василь Андрійович, 1916 р.н.
Медведів Віктор Нечипірович, 1923 р.н.
Москаленко Василь Андрійович, 1925 р.н.
Подоляк (Чумак) Лідія Григорівна, 1943 р.н.
Подоляк Микола Олексійович, 1938 р.н.
Пономарьова Фросина Іванівна, 1918 р.н.
Рогова Ольга Тихонівна, 1918 р.н.
Самсика (Левада) Варвара Григорівна, 1911 р.н.
Сімко Євгенія Костянтинівна, 1943 р.н.
Тимченко Олександр Семенович, 1923 р.н.
Тимошенко Тимофій Омелянович, 1918 р.н.
Шакула Василь Федорович, 1925 р.н.
Шакула Іван Лукич, 1922 р.н.
Яловенко Ганна Григорівна, 1918 р.н.

Керівник – *Колігаєва Катерина Олександрівна*

* Курсивом виділено прізвища солістів та учасників малих ансамблевих груп (дует, тріо). У дужках вказується дівоче прізвище виконавиці.

II. ВИСЕЛКІВСЬКИЙ РАЙОН

4. Станнця Березанська (№№ 16, 50, 88, 149, 162, 201, 223, 253, 339, 360, 367, 390, 397)

Боярська (Мишакова) Любов Іванівна, 1935 р.н.
Васильєва (Верлевська) Клавдія Григорівна, 1938 р.н.
Криніна (Бельська) Зінаїда Олександрівна, 1940 р.н.
Мирошниченко (Орехова) Марія Дмитрівна, 1930 р.н.
Паниченко (Скіба) Зінаїда Костянтинівна, 1940 р.н.
Пиріжок (Пономаренко) Олександра Іванівна, 1938 р.н.
Плітка (Левченко) Ганна Трохимівна, 1919 р.н.
Федотова (Чудіна) Марія Іванівна, 1936 р.н.
Керівник – Ворошина Валентина Федорівна
Астаф'єва (Сурмач) Антоніна Олександрівна, 1930 р.н.
Кривуля (Бублик) Зінаїда Гаврилівна, 1933 р.н.
Ребрикова Агрипина Назарівна, 1925 р.н.
Свистун (Березяна) Оксана Андріївна, 1921 р.н.
Свистун (Синенко) Таїсія Яківна, 1933 р.н.
Федяєва Агафія Митрофанівна, 1929 р.н.

5. Станиця Іркліївська (№№ 7, 98, 129, 207, 335, 351)

Господинько (Гордієнко) Марія Луківна, 1926 р.н.
Затикіна (Дячкова) Ганна Максимівна, 1931 р.н.
Колодка Нечипір Нечипірович, 1916 р.н.
Мисак Григорій Кузьмич, 1916 р.н.
Приходько (Самсоненко) Ніна Минівна, 1922 р.н.
Тимошенко (Коробка) Раїса Серафимівна, 1929 р.н.
Черниця Петро Ісаєвич, 1914 р.н.

III. ГУЛЬКЕВИЧІВСЬКИЙ РАЙОН

6. Село Новоукраїнське (№ 278)

Корнієнко (Гарділянова) Ольга Данилівна, 1915 р.н.
Максименко (Гарділянова) Фросина Данилівна, 1926 р.н.

IV. ДІНСЬКИЙ РАЙОН

7. Станиця Васюринська (№№ 12, 19, 22, 30, 52, 117, 119, 161, 166, 173, 178, 187, 224, 225, 355, 371)

Безрукова (Ніколенко) Марія Йосипівна, 1929 р.н.
Волинко (Левадна) Галина Мойсеївна, 1915 р.н.
Волошина (Горбенко) Любов Степанівна, 1948 р.н.
Гандзюк (Леонова) Ніна Охримівна, 1933 р.н.
Мартиненко Павло Федорович, 1925 р.н.

8. Станиця Дінська (№ № 23, 45, 53, 65, 81, 110, 179, 202, 242, 281, 283, 323, 324, 365)

Баша (Жадан) Ганна Борисівна, 1914 р.н.
Бондаренко (Гончарова) Марфа Микитівна, 1917 р. н.
Бондаренко (Кузуб) Пелагея Пилипівна, 1926 р.н.

Верхових (Ряснанська) Раїса Григорівна, 1929 р.н.
Зінченко (Шкалдик) Антоніна Олексіївна, 1914 р.н.
Мухіна (Вілегура) Олена Костянтинівна, 1923 р.н.

9. Станиця Новотитарівська (№ 177)

Воропай Євдокія Євдокимівна, 1907 р.н.

10. Станиця Пластунівська (№№ 90, 158, 171, 183, 208, 234, 243, 320, 328)

Камардина (Завгородня) Раїса Андріївна, 1931 р.н.
Лядська (Маковецька) Ніна Семенівна, 1931 р.н.
Милова (Чуйко) Марія Григорівна, 1928 р.н.
Петрусенко (Горб) Лідія Василівна, 1938 р.н.
Хворостян (Петренко) Клавдія Захарівна, 1932 р.н.

11. Станиця Старомишастівська (№№ 1, 44, 70, 85, 124, 151, 155, 215, 222, 236, 239, 286, 300, 336, 352, 372, 395, 396)

Біловіл (Рівна) Зоя Андріївна, 1912 р.н.
Гора (Кондрацька) Ганна Іванівна, 1924 р.н.
Мисевич (Сергієнко) Лідія Григорівна, 1919 р.н.
М'яло Віра Павлівна, 1919 р.н.
Овчаренко (Скачок) Ганна Іванівна, 1923 р.н.
Стоноженко (Гайнич) Любов Семенівна, 1925 р.н.
Тимченко (Шульгина) Надія Василівна, 1916 р.н.
Христюк (Нець) Параска Іванівна, 1912 р.н.

V. ЄЙСЬКИЙ РАЙОН

12. Станиця Должанська (№№ 73, 267, 370, 376)

Сергієнко (Джурік) Любов Андріївна, 1941 р.н.
Бородай (Кисла) Раїса Андріївна, 1936 р.н.

13. Станиця Камишевацька (№ № 28, 55, 58, 74, 271, 389)

Авраменко (Бондаренкова) Тетяна Антонівна, 1912 р.н.
Антосів (Василенко) Любов Сергіївна, 1935 р.н.
Гавриш (Бойко) Ганна Йосипівна, 1910 р.н.
Дяченко Олена Кузьмівна, 1916 р.н.
Кислиця Варвара Митрофанівна, 1915 р.н.
Клочко Пилип Микитович, 1913 р.н.
Литовченко Наталія Данилівна, 1916 р.н.
Муліков Іван Васильович, 1921 р.н.
Мулікова (Козубенко) Олександра Іллівна, 1921 р.н.
Партоліна (Пучко) Євдокія Миколаївна, 1921 р.н.
Пучко Пантелеймон Ількович, 1927 р.н.
Тихонцева (Одарич) Валентина Гаврилівна, 1914 р.н.
Усенко (Білоус) Марія Прокопівна, 1921 р.н.
Чимчиковська Поліна Іванівна, 1915 р.н.

Керівник – *Рудь (Гавриш) Марія Володимирівна*

VI. КАВКАЗЬКИЙ РАЙОН

14. Станиця Кавказька (№№ 298, 106)

Агєєва Катерина Федорівна, 1930 р.н.
Бакланова Марія Михайлівна, 1938 р.н.
Болдирев Микола Степанович, 1918 р.н.
Власов Володимир Васильвович, 1920 р.н.
Ляшенко Віра Іванівна, 1928 р.н.
Морозкіна Олена Василівна, 1918 р.н.
Сергієнко Клавдія Семенівна, 1925 р.н.

VII. КАЛІНІНСЬКИЙ РАЙОН

15. Станиця Калінінська (№№ 258, 294, 295, 353)

Калько Пилип Матвійович, 1932 р.н.
Каракай (Бєнькова) Ганна Терентіївна, 1922 р.н.
Каракай Іван Пилипович, 1909 р.н.
Попова (Сагайдак) Фросина Захарівна, 1924 р.н.
Пуляєва (Сагайдак) Тамара Захарівна, 1938 р.н.

16. Станиця Старовеличківська (№ № 42, 43, 77, 264, 288, 313)

Байбуз (Горобець) Олександра Прокопівна, 1937 р.н.
Бойко (Шабала) Людмила Дмитрівна, 1950 р.н.
Бондар (Кочубей) Марія Іудіївна, 1929 р.н.
Горозій (Лоб) Любов Григорівна, 1936 р.н.
Горозій Борис Михайлович, 1935 р.н.
Земляна (Палій) Олександра Василівна, 1925 р.н.
Зима Віктор Ількович, 1939 р.н.
Кірікова (Годяцька) Таїсія Федорівна, 1940 р.н.
Кузнецова (Новоселицька) Ніна Василівна, 1940 р.н.
Лебедіва (Ніколаєва) Зінаїда Семенівна, 1943 р.н
Лебедів Григорій Захарович, 1940 р.н.
Керівник – *Макаренко Григорій Михайлович*
Малюта (Лоб) Олена Пантелеймонівна, 1908 р.н.

VIII. КАНЕВСЬКИЙ РАЙОН

17. Станиця Каневська (№№ 125, 139, 167, 219, 316)

Гавриленко Анатолій Якович, 1934 р.н.
Гавриленко (Логвиненко) Раїса Федорівна, 1938 р.н.
Нелюба (Дробут) Варвара Андріївна, 1929 р.н.
Пергун Раїса Іванівна, 1927 р.н.
Петушкова (Мещерякова) Марія Іванівна, 1930 р.н.
Сочевко Микола Омелянович, 1933 р.н.
Стойчева (Пергун) Клавдія Іванівна, 1921 р.н.
Тимошенко (Шевченко) Любов Корніївна, 1940 р.н.

18. Станиця Стародерев'янківська (№№ 64, 112, 194, 249, 259, 262, 302, 391)

Басалаєва (Івченко) Марія Іванівна, 1924 р.н.
Власенко (Холоша) Ганна Григорівна, 1913 р.н.
Власенко (Бондаренко) Раїса Костянтинівна, 1926 р.н.

Дика (Кремень) Катерина Яківна, 1928 р.н.
Дубінін Василь Дмитрович, 1922 р.н.
Князькова (Кузнєцова) Агнія Василівна, 1934 р.н.
Мацкевич (Лозова) Віра Іванівна, 1925 р.н.
Морозова (Коваленко) Олена Іванівна, 1935 р.н.
Обрив Григорій Сергійович, 1927 р.н.
Рюхіна (Пелинець) Валентина Василівна, 1930 р.н.
Сохач (Коваленко) Надія Іванівна, 1928 р.н.
Спиридонова (Харь) Валентина Денисівна, 1936 р.н.
Харь (Завірюха) Катерина Василівна, 1929 р.н.
Чорна (Холоша) Клавдія Григорівна, 1918 р.н.
Керівник – *Вольнов Анатолій Іванович*

19. Станиця Челбаська (№№ 13, 56, 57, 101, 246, 276, 312, 368, 384)

Єременко Лідія Нечипорівна, 1946 р.н.
Запашна Євдокія Василівна, 1928 р.н.
Каприз Євген Іванович, 1932 р.н.
Кірпа Марія Павлівна, 1947 р.н.
Кекало Микола Гаврилович, 1929 р.н.
Кострова Ганна Андріївна, 1922 р.н.
Кочерга Тетяна Семенівна, 1930 р.н.
Кулик Марія Іванівна, 1920 р.н.
Некрасова Ніна Нечипорівна, 1933 р.н.
Панченко Ніна Терентіївна, 1939 р.н.
Подколзіна Раїса Якимівна, 1936 р.н.
Прохода Марія Федорівна, 1922 р.н.
Русий Іван Васильович, 1938 р.н.
Русий Федір Васильович, 1929 р.н.
Черевко Меланія Федорівна, 1931 р.н.
Черникова Ніна Антонівна, 1922 р.н.
Керівник – *Сухно Валентина Павлівна*

IX. КОРЕНІВСЬКИЙ РАЙОН

20. Місто Коренівськ (№ № 69, 141, 163, 189, 198)

Войтова (Косівцова) Ніна Петрівна, 1923 р.н.
Назаревська (Косівцова) Ганна Петрівна, 1929 р.н.

21. Хутір Левченка (№№ 46)

Григоренко Клавдія Андріївна, 1936 р.н.
Деменчукова Раїса Павлівна, 1931 р.н.
Золотих Раїса Василівна, 1936 р.н.
Левченко Ганна Леонтіївна, 1919 р.н.
Приймак Раїса Костянтинівна, 1920 р.н.
Скуб Марія Свиридівна, 1918 р.н.
Керівник – *Левченко Людмила Василівна*

22. Станиця Сергіївська (№ № 186, 229)

Рой Надія Михайлівна, 1919 р.н.
Чубова (Кононенко) Раїса Яківна, 1935 р.н.

X. МІСТО КРАСНОДАР, СОВЄТСЬКИЙ ОКРУГ

23. Станиця Старокорсунська (№ № 21, 62, 72, 91, 105, 109, 126, 216, 269, 334, 364, 385)

Дем'яненко (Мисак) Ольга Яківна, 1911 р.н.
Нестерова (Малахаткіна) Софія Трохимівна, 1916 р.н.
Вареникова (Денисова) Валентина Луківна, 1932 р.н.
Мітіхіна (Бикова) Людмила Матвіївна, 1947 р.н.
Кравченко Зоя Андріївна, 1929 р.н.

XI. КРИЛІВСЬКИЙ РАЙОН

24. Станиця Крилівська (№№ 113, 203, 226)

Бузун (Ганіна) Євдокія Асанівна, 1918 р.н.
Нестеренко (Балуда) Ольга Семенівна, 1912 р.н.
Петенко (Нестеренко) Олександра Григорівна, 1920 р.н.
Керівник – *Буланов Володимир Ількович*

25. Станиця Кугоєйська (№№ 75, 144, 230, 240, 279, 309, 332)

Бондар (Халчевська) Марія Арсеніївна, 1927 р.н.
Василенко (Протасова) Ганна Пантелеймонівна, 1914 р.н.
Коваленко (Халчевська) Параска Арсеніївна, 1913 р.н.
Павлюченко (Халчевська) Віра Арсеніївна, 1918 р.н.

26. Станиця Новосергіївська (№ № 31, 37, 76, 111, 115, 130, 147, 188, 261, 280, 284, 319)

Завалова (Гордієнко) Лідія Сергіївна, 1926 р.н.
Милюточкіна (Гордієнко) Мотрона Сергіївна, 1911 р.н.
Полякова (Гордієнко) Марія Сергіївна, 1923 р.н.

XII. КРАСНОДАРСЬКИЙ КРАЙ

27. Місто Кропоткін (крайового підпорядкування) (№ № 49, 60)

Івлєва Тетяна Олександрівна, 1976 р.н.
Савченко Ольга Валеріївна, 1976 р.н.
Томазова Марія Олексіївна, 1930 р.н.
Томазов Олександр Володимирович, 1967 р.н.
Чуписов Володимир Ількович, 1948 р.н.
Чуписова Ніна Михайлівна, 1944 р.н.
Керівник – *Никитенкова Ірина Василівна*

XIII. КУЩІВСЬКИЙ РАЙОН

28. Станиця Кисляківська (№№ 24, 61, 95, 131, 172, 175, 176, 197, 210, 273, 297, 362, 381, 398)

Бич Григорій Федорович, 1919 р.н.
Залуцька (Фоменко) Лідія Максимівна, 1932 р.н.
Калиниченко Леонтій Якович, 1914 р.н.
Проценко Іван Федорович, 1923 р.н.
Проценко (Куленко) Раїса Григорівна, 1923 р.н.
Тулуб (Гавриш) Ольга Трохимівна, 1922 р.н.

Фоменко (Ганжа) Ганна Іванівна, 1916 р.н.
Керівник – *Ковганов Валентин Прокопійович*
Коненко Тимофій Федорович, 1911 р.н.
Павлюк Микола Самійлович, 1917 р.н.
Павлюк (Сержань) Ніна Андріївна, 1922 р.н.

29. Станиця Кущівська (№ 133)

Байкова Тамара Іванівна, 1931 р.н.
Бова (Батищева) Віра Іванівна, 1920 р.н.
Боровик (Шаповалова) Тетяна Абрамівна, 1929 р.н.
Вишневська (Власенко) Ніна Григорівна, 1924 р.н.
Карпенко (Волненко) Марія Назарівна, 1918 р.н.
Кириленко (Савченко) Одарка Григорівна, 1931 р.н.
Кобелєва (Олексієнко) Діна Григорівна, 1925 р.н.
Керівник – *Дадашев Байдар Гайдарович*

30. Станиця Шкуринська (№№ 108, 340)

Ахмедова (Соловьова) Анфіса Павлівна, 1940 р.н.
Базарна (Терещенко) Раїса Пудівна, 1930 р.н.
Заяц Олександра Григорівна, 1925 р.н.
Кіяниця (Сведіна) Клавдія Данилівна, 1930 р.н.
Кіяниця (Неліпа) Надія Назарівна, 1940 р.н.
Красовська (Бобер) Олександра Григорівна, 1936 р.н.
Лишенко Іаїра Петрівна, 1932 р.н.
Мала (Жиліна) Валентина Тимофіївна, 1929 р.н.
Морозкіна (Трибулько) Зінаїда Іванівна, 1931 р.н.
Мурая (Масличенко) Параска Галактионівна, 1927 р.н.
Неділько (Литвиненко) Євдокія Євдокимівна, 1922 р.н.
Ноздрачева (Горбенкова) Ніна Георгіївна, 1935 р.н.
Павлюченко Марія Федорівна, 1925 р.н.
Рожко (Даниліва) Ганна Іванівна, 1923 р.н.
Сухова (Тригуб) Віра Федотівна, 1922 р.н.
Шаповал (Сергіїнко) Раїса Андріївна, 1921 р.н.
Керівник – *Богдан (Комарова) Анастасія Олександрівна*

XIV. ЛЕНІНГРАДСЬКИЙ РАЙОН

31. Станиця Уманська (№№ 20, 25)

Бабич Петро Степанович, 1928 р.н.
Безщасний Василь Васильович, 1929 р.н.
Глущенко Олександр Андрійович, 1926 р.н.
Горлов Леонід Федорович, 1930 р.н.
Гринаць Іван Григорович, 1927 р.н.
Панасенко Олександр Митрофанович, 1921 р.н.
Керівник – *Чувалов Микола Олексійович*

XV. НОВОПОКРОВСЬКИЙ РАЙОН

32. Станиця Калниболоцька (№ № 35, 63, 82, 96, 103, 138, 146, 152, 231, 344)

Баранова (Філь) Марія Степанівна, 1913 р.н.

Калентарова (Пахар) Марія Сергіївна, 1928 р.н.
Корогод (Євтух) Одарка Іванівна, 1916 р.н.
Корогод (Майдібор) Людмила Митрофанівна, 1930 р.н.
Кравченко Таїсія Яківна, 1930 р.н.
Гулагина (Кравченко) Софія Яківна, 1925 р.н.
Латиш Тетяна Олексіївна, 1920 р.н.
Нужнова (Майдібор) Луїза Митрофанівна, 1928 р.н.
Попова Валентина Іванівна, 1932 р.н.
Керівник – *Козій Микола Андрійович*

XVI. ПАВЛІВСЬКИЙ РАЙОН

33. Станиця Незамаївська (№№ 71, 127, 135, 136, 142, 164, 169, 206, 217, 254)

Гонтар (Залозна) Марія Василівна, 1927 р.н.
Єременко (Ванжула) Катерина Родіонівна, 1931 р.н.
Задорожна Надія Кузьмівна, 1926 р.н.
Іванова (Ілієнко) Віра Іллівна, 1926 р.н.
Коваленко (Корпан) Ольга Іванівна, 1912 р.н.
Лисиця (Зарецька) Валентина Петрівна, 1927 р.н.
Удовенко (Дудник) Марія Семенівна, 1924 р.н.
Улянова (Лисиця) Катерина Григорівна, 1918 р.н.
Керівник – *Кравцов Валерій Федорович*

34. Станиця Отаманська (№ 145)

Дерев'янко (Швець) Софія Олексіївна, 1925 р.н.
Жук (Кобанкова) Віра Григорівна, 1929 р.н.
Мирна (Нестеренко) Параска Федорівна, 1916 р.н.
Сичова (Шепова) Раїса Іванівна, 1930 р.н.
Швець (Олексієнко) Віра Петрівна, 1918 р.н.

35. Станиця Павлівська (№ 235)

Браславець (Єрещенко) Марія Іванівна, 1925 р.н.
Дика (Сувора) Анастасія Іллівна, 1918 р.н.
Медовник (Лях) Марія Юхимівна, 1928 р.н.
Роженко (Рибалко) Віра Іванівна, 1930 р.н.

36. Станиця Старолеушківська (№ № 2, 10, 47, 54, 59, 134, 143, 204, 227, 252, 274, 304, 314, 361)

Клименко (Коба) Одарка Яківна, 1924 р.н.
Клюйко Марія Юхимівна, 1915 р.н.
Коба Варвара Яківна, 1912 р.н.
Хомич (Діброва) Одарка Антонівна, 1919 р.н.
Шевченко (Лут) Катерина Кузьмівна, 1924 р.н.
Дуніна (Джунь) Антоніна Хомівна, 1915 р.н.

XVII. ПОЛТАВСЬКИЙ РАЙОН

37. Станиця Іванівська (№№ 157, 200, 241, 305, 369, 374, 400)

Борисова (Гарашко) Євдокія Іванівна, 1925 р.н.
Вєлько (Літуча) Фросина Василівна, 1923 р.н.
Горбоніс (Кучміна) Ніна Євгеніївна, 1927 р.н.

Мазко (Яровал) Ганна Михайлівна, 1922 р.н.
Острикова (Сухомліна) Марія Степанівна, 1928 р.н.
Редченко (Смородникова) Катерина Петрівна, 1927 р.н.
Роговик (Ярова) Клавдія Михайлівна, 1927 р.н.
Рудас (Гриньова) Валентина Миколаївна, 1940 р.н.
Таран (Гордіїва) Людмила Олександрівна, 1940 р.н.
Тархова (Пархоменко) Олександра Пантелеймонівна, 1929 р.н.
Угринович (Шевцова) Зоя Микитівна, 1922 р.н.
Чешуйко (Горбоніс) Лідія Іванівна, 1939 р.

38. Станиця Полтавська (№№ 8, 17, 40, 100, 393)

Білозуб Галина Марківна, 1925 р.н.
Дубина (Шишацька) Ганна Потапівна, 1921 р.н.
Кравченко (Москаленко) Лідія Іванівна, 1923 р.н.
Юхно (Дудух) Олександра Пантелеймонівна, 1932 р.н.
Керівник – *Закірко Микола Іванович*

39. Станиця Староджереліївська (№№ 4, 15, 36, 67, 137, 140, 150, 153, 196, 221, 232, 238, 250291, 311, 340)

Безворітня Варвара Філатівна, 1912 р.н.
Нечаєва (Безворітня) Параска Філатівна, 1923 р.н.
Слєпченко (Прокопенко) Наталія Михайлівна, 1935 р.н.

40. Станиця Старонижчестебліївська (№№ 18, 48, 68, 93, 121, 128, 148, 168, 184, 192, 244, 256, 306, 377, 380)

Будах (Бережна) Євдокія Кузьмівна, 1917 р.н.
Козлова (Зеленська) Ганна Василівна, 1928 р.н.
Корсун (Редько) Марія Олександрівна, 1922 р.н.
Печена (Шакало) Варвара Павлівна, 1923 р.н.
Пилипенко (Шипуліна) Ганна Олександрівна, 1931 р.н.
Керівник – *Турчик Любов Петрівна*

XVIII. СТАРОМИНСЬКИЙ РАЙОН

41. Хутір Жовті Копани (№№ 78, 83, 123, 190, 282, 331, 347, 350)

Пидик (Романченко) Ніна Георгіївна, 1926 р.н.
Старченко (Романченко) Клавдія Георгіївна, 1938 р.н.
Толстик (Романченко) Таїсія Георгіївна, 1936 р.н.

42. Станиця Конелівська (№ 268)

Котлярова (Решітняк) Раїса Дмитрівна, 1937 р.н.
Кучеренко (Маркова) Зінаїда Тихонівна, 1930 р.н.
Сергієнко (Добриніна) Римма Інокентіївна, 1932 р.н.

43. Станиця Староминська (№№ 114, 263, 265, 359, 378)

Климкова (Грім) Раїса Миколаївна, 1940 р.н.
Негрина (Антоненко) Віталія Андріївна, 1935 р.н.
Петренко (Литовченко) Тамара Йсипівна, 1949 р.н.
Цигикало Михайло Трохимович, 1927 р.н.
Керівник – *Петренко Віктор Михайлович*

XIX. ТЕМРЮКСЬКИЙ РАЙОН

44. Станиця Ахтанизівська (№ № 99, 120, 199)

Кохан Валерій Семенович, 1953 р.н.
Литвинова (Шамрай) Ганна Пилипівна, 1928 р.н.
Обабко (Котляр) Лідія Яківна, 1940 р.н.
Рак (Обланська) Надія Максимівна, 1937 р.н.
Силівря (Осмакова) Віра Володимирівна, 1940 р.н.
Чумак (Задоя) Ольга Миколаївна, 1930 р.н.
Керівник – *Обабко Олексій Дмитрович*

45. Селище Батарейка (№№ 293, 327, 345, 366)

Вакуленко Зінаїда Костянтинівна, 1919 р.н.
Діденко Віра Михайлівна, 1920 р.н.
Мойсеєнко (Франк) Поліна Адамівна, 1928 р.н.
Сергієнко (Плетньова) Ганна Олександрівна, 1923 р.н.
Стешенко Марфа Михайлівна, 1917 р.н.
Шевченко (Стешенко) Параска Михайлівна, 1930 р.н.
Керівник – *Буга (Корнієнко) Валентина Іллівна*

46. Станиця Вищестебліївська (№№ 29, 34, 39, 51, 87, 160, 174, 181, 191, 212, 218, 270, 272, 322, 342)

Балан (Чилольда) Мотрона Яківна, 1922 р.н.
Гряда (Яцюк) Олександра Петрівна, 1922 р.н.
Дробинська (Гнойова) Ольга Андріївна, 1918 р.н.
Жадан (Косенко) Ксенія Іванівна, 1931 р.н.
Олександрович (Якименко) Марія Олексіївна, 1925 р.н.
Ревенко Микола Іванович, 1935 р.н.
Черненко (Колмик) Марфа Степанівна, 1926 р.н.
Яблонська (Люта) Зоя Дмитрівна, 1925 р.н.
Керівник – *Шкрум Ельвіра Олександрівна*

47. Станиця Голубицька (№№ 27, 66, 116, 214, 310, 315, 325, 333, 348, 363)

Аверіна (Дмитренко) Галина Захарівна, 1937 р.н.
Дмитренко (Шамрай) Валентина Михайлівна, 1937 р.н.
Костенко (Дмитренко) Ольга Захарівна, 1929 р.н.
Гордієнко (Дубовик) Раїса Охримівна, 1928 р.н.
Мігель (Шамрай) Мотрона Тихонівна, 1914 р.н.
Солодка (Костенко) Тамара Іванівна, 1929 р.н.

48. Станиця Запорізька (№ 303)

Аленіна (Гордієнко) Олександра Миколаївна, 1934 р.н.
Каргаполова (Сергієнко) Лідія Олексіївна, 1938 р.н.
Малишевська (Твердова) Ніна Григорівна, 1939 р.н.

49. Селище Кучугури (№№ 170, 247, 346)

Купцова (Лиско) Марія Василівна, 1916 р.н.
Мирошникова (Лупик) Євдокія Миколаївна, 1942 р.н.
Орлянська (Топчий) Сталіна Микитівна, 1937 р.н.
Ситнікова (Шкапа) Алла Феодосіївна, 1939 р.н.

Титеріна (Топчий) Тамара Микитівна, 1932 р.н.
Топчий (Посмітня) Ніна Антипівна, 1908 р.н.

50. Селище Приморське (№№ 9, 26, 33, 182, 248, 301, 329, 354)

Виродова (Грицай) Марія Антонівна, 1927 р.н.
Власенко Марія Сергіївна, 1925 р.н.
Горбенко (Пясковська) Ганна Федорівна, 1927 р.н.
Гришненко (Малієвська) Ганна Костянтинівна, 1920 р.н.
Деденко (Салівонова) Пелагея Андріївна, 1915 р.н.
Дерев'янко (Харченко) Лариса Михайлівна, 1926 р.н.
Жадан Марія Тимофіївна, 1923 р.н.
Камчатна (Яковенко) Лідія Юхимівна, 1927 р.н
Коваль (Цирюльникова) Ганна Михайлівна, 1941 р.н.
Коваль Олександр Логвинович, 1937 р.н.
Коврига (Грицай) Катерина Антонівна, 1929 р.н.
Мирзак (Зінченко) Лідія Іванівна, 1926 р.н.
Петренко (Альошечкіна) Лариса Михайлівна, 1965 р.н.
Сухоруков Іван Харитонович, 1929 р.н.
Шейченко Марія Денисівна, 1922 р.н.
Керівник – *Смирнов Євген Петрович*

51. Станиця Старотитарівська (№№ 5, 122, 211, 228, 266, 287, 289)

Губарева (Перелович) Любов Григорівна, 1937 р.н.
Дем'яненко (Чижевська) Мотрона Іванівна, 1934 р.н.
Лиманова (Головня) Ніна Григорівна, 1937 р.н.
Гавриленко (Горбенко) Любов Іванівна, 1937 р.н.
Коваленко (Деревенець) Ніна Михайлівна, 1938 р.н.
Кузьменко (Нестерова) Надія Кузьмівна, 1944 р.н.

52. Станиця Тамань (№№ 305, 343, 373, 388)

Іванова (Литвиненко) Віра Миколаївна, 1951 р.н.
Лепьохін Олександр Кузьмич, 1931 р.н.
Лепьохіна (Самойленко) Валентина Пантелеймонівна, 1937 р.н.
Литвиненко Маланія Михайлівна, 1927 р.н.
Литвиненко Микола Кіндратович, 1929 р.н.

XX. ТИМОШІВСЬКИЙ РАЙОН

53. Станиця Медведівська (№№ 6, 86, 94, 132, 154, 159, 195, 209, 220, 233, 237, 257, 260, 275, 290, 299, 330, 337, 349, 386)

Братишенко (Польшина) Ксенія Кирилівна, 1927 р.н.
Гоманюк (Протасенко) Євдокія Іллівна, 1925 р.н.
Гурбич (Сухоручко) Ольга Семенівна, 1922 р.н.
Корчина (Гріднєва) Любов Микитівна, 1931 р.н.
Коструб (Сіробаба) Мотрона Олексіївна, 1926 р.н.
Олексієнко (Бобрицька) Дора Петрівна, 1931 р.н.
Прищенко (Гава) Марія Андріївна, 1930 р.н.
Керівник – *Долбнєва Марія Василівна*

54. Станиця Рогівська (№ № 11, 156, 180, 185, 251)

Бігдан Катерина Іллівна, 1922 р.н.
Волошина (Баранова) Євдокія Савеліївна, 1925 р.н.
Глоба (Гребеникова) Ганна Олександрівна, 1918 р.н.
Дресвяник Свирид Свиридович, 1921 р.н.
Міщенко Марія Антонівна, 1925 р.н.
Нестерова (Бігдан) Раїса Захарівна, 1928 р.н.
Перебійніс Георгій Іванович, 1926 р.н.
Процай Михайло Стефанович, 1920 р.н.
Чередниченко Євдокія Василівна, 1929 р.н.
Шумейко (Павлова) Раїса Йсипівна, 1935 р.н.
Шутов Георгій Семенович, 1926 р.н.
Шутова (Яковенко) Тетяна Петрівна, 1932 р.н.
Керівник – *Горбань Іван Васильович*

55. Місто Тимошівськ (№ 379)

Галушкін Іван Семенович, 1913 р.н.

XXI. УСТЬ-ЛАБІНСЬКИЙ РАЙОН

56. Станиця Воронезька (№№ 92, 104)

Гончарова (Харченко) Катерина Платонівна, 1929 р.н.
Поповичева Зінаїда Федорівна, 1923 р.н.
Шахваростова (Терникова) Антоніна Іларіонівна, 1928 р.н.

XXII. ЩЕРБИНІВСЬКИЙ РАЙОН

57. Село Катеринівка (№ № 79, 80, 213, 277, 292, 307, 317, 318, 321, 338, 382, 383, 387, 394)

Бондар Любов Василівна, 1924 р.н.
Завгородня (Волик) Лідія Савеліївна, 1922 р.н.
Литвиненко (Кузьменко) Віра Василівна, 1927 р.н.
Сивокоз Зоя Олексіївна, 1933 р.н.
Таранець (Титаївська) Клавдія Кузьмівна, 1923 р.н.

58. Станиця Старощербинівська (№ 97)

Гончарова Валентина Іларіонівна, 1939 р.н.

59. Село Шабельське (№ 165, 245)

Голубнича Валентина Петрівна, 1936 р.н.
Давиденко Клавдія Григорівна, 1931 р.н.
Кирпун Віра Кузьмівна, 1927 р.н.
Пінчук Ніна Гнатівна, 1931 р.н.
Семенченко Лідія Тимофіївна, 1936 р.н.
Солодовська Любов Григорівна, 1944 р.н.
Керівник – *Чернишова Віра Миколаївна*

ЗМІСТ

Вступ 3

Розділ перший
СТАНОВЛЕННЯ ЕТНІЧНОЇ ТЕРИТОРІЇ

1.1. Історія заселення Чорноморії першими козаками-переселенцями 17
1.2. «Етнічна» історія Чорноморії 23
1.3. Кавказька війна і колонізація кубанських земель 29
1.4. Автохтонне населення Лівобережної Кубані 33

Розділ другий
УКРАЇНСЬКИЙ СУБЕТНОС НА КУБАНІ

2.1. Ретроспективний погляд на чорноморсько-кубанське козацтво 43
2.2. Національна константа українсько-кубанського козацтва 49
2.3. Український субетнос на Кубані: сучасні проблеми і перспективи 53
2.4. Українська топоніміка і антропоніміка історичної Чорноморії 60

Розділ третій
УКРАЇНСЬКО-КУБАНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ЕПОС

3.1. Історичні пісні 69
3.2. Станові пісні 91
3.2.1.Чумацькі пісні 91
3.2.2. Наймитські, сирітсько-наймитські, бурлацькі,
рекрутські та солдатські пісні 101
3.3. Кобзарство і кобзарі Чорноморії 113

Розділ четвертий
ОБРЯДОВІ ПІСНІ УКРАЇНЦІВ КУБАНІ

4.1. Обрядові пісні зимово-новорічного календаря (колядки і щедрівки) 123
4.2. Родинно-обрядові (весільні) пісні 128
4.2.1. Загальна характеристика традиційного старокозацького (чорноморського)
весілля 128
4.2.2. Пісні передвесільного етапу 133
4.2.3. Сирітські весільні пісні 147
4.2.4. Пісні другого, головного етапу весільних дій 153
4.2.5. Весільні пісні ритуальної вечері 162
4.2.6. Весільні пісні «прощальної» тематики 170
4.2.7. Пісні післявесільного етапу 176
4.2.8. Висновки 178

Розділ п'ятий
ПІСЕННА ЛІРИКА УКРАЇНЦІВ КУБАНІ

5.1. Козацькі ліричні пісні 191
5.2. Пісні про кохання 210
5.3. Пісні родинного життя 224
5.4. Ліро-епічні пісні баладного стилю 241
5.5. Жартівливі пісні 256
5.6. Фольклоризовані пісні літературно-мистецького походження 264
5.7. Аграрно-трудові (сезонні) пісні 283
5.8. Висновки 289
Післямова 291
Список використаних джерел 301

Нотно-поетичні транскрипції

Від автора 336

ІСТОРИЧНІ ПІСНІ

1. Ще й не вмерла Україна (А) 338
2. Ще й не вмерла Україна (Б) 339
3. Ще не вмерла Україна (В) 340
4. Вийшла хмара з-за лимана (А) 340
5. За лиманом хмара (Б) 342
6. Одна хмара за лиманом (В) 342
7. Одна хмара з-за лимана (Г) 343
8. Зажурились чорноморці (А) 344
9. Пожурились чорноморці (Б) 345
10. Чорна хмара виступає (В) 346
11. Чорна хмара ой наступає (Г) 347
12. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле? (А). Слова *Т. Шевченка* 348
13. Ой чого ж ти почорніло, зеленає поле? (Б) Слова *Т. Шевченка* 349
14. Ой чого ж ти почорніло, зеленеє поле? (В) Слова *Т. Шевченка* 350
15. Ой чого ж ти почорніло, зеленоє поле? (Г) Слова *Т. Шевченка* 350
16. Ой ти, Мороз, Морозенко (А) 351
17. Ой ти, Мороз, Морозенко (Б) 352
18. Ой ти, Мороз, Морозенко (В) 353
19. А в 1791 році 354
20. Байда 356
21. А вже літ більш двісті (А) 357
22. А вже літ більш двісті (Б) 358
23. А вже літ більш двісті (В) 359
24. Зібралися всі бурлаки (А) 360
25. Зібралися всі бурлаки (Б) 361

26. Наш орел під облаками (В) 362
27. Ой що ж воно та й за чорний ворон (А) 363
28. Ой що ж воно та й за чорний ворон (Б) 363
29. Ой що ж воно та й за чорний ворон (В) 365
30. Як ми жили, веселилися 366
31. Говорять, що Бабич злой 367
32. Ой на горі сніжок трусе 368
33. Пісня про Шаміля 369
34. Ой чого ж я сьогодня сумую? (А) 370
35. Я сьогодні щось дуже сумую (Б) 371
36. Прощай, мій край, де я родився (А) 372
37. Прощай, той край, де я родився (Б) 373
38. Плач, Кубань, ти, краю рідний (А) 374
39. Плач, Кубаню, краю милий (Б) 375
40. Плач, Кубань, ти, край наш рідний (В) 377
41. Ой у станиці, у Брюховецькой 378
42. Виють вітри по Кубані 379
43. Тече Кубань аж у лиман 380
44. Наїхали чужі люди 382
45. Ой летить орел через балку (А) 383
46. Ой літа орел та й понад морем (Б) 384
47. Ой ви, галки (А) 386
48. А в Варшаві огонь горить (Б) 387
49. За Кубанню огонь горить 388
50. Ой ти, мати, гук (А) 389
51. Ой гук, мати, гук (Б) 390
52. Ой сів пугач на могилі (А) 391
53. Ой сів пугач на могилі (Б) 392
54. Злитів пугач на могилу (В) 393
55. Ой сів пугач на могилі (Г) 394
56. Розвивайся ти, сухий дубе 395
57. Спи, Тарасе 396
58. Ой за гори-гори (А) 397
59. Ой за гори-гори (Б) 398

СТАНОВІ ПІСНІ

Чумацькі пісні

60. Ой да ти фортуна, моя фортуненька 399
61. Зелений дубочок на яр похилився (А) 400
62. Ой чиї ж то воли (Б) 401
63. Ой ходив чумак 402
64. Гуляв чумак на риночку 403

65. Ой горе тій чайці (А) 404
66. Ой немає гірш нікому (Б) 406
67. Нема гірш нікому (В) 407
68. Нема гірш нікому (Г) 408

Наймитські пісні

69. Хто не жив, братци, в багатого 409
70. Тече річка та й невеличка 410

Сирітсько-наймитські пісні

71. Ой немає гірш нікому (А) 411
72. Ой немає гірш нікому (Б) 412

Бурлацькі пісні

73. Ой наступає та чорна хмара 413

Рекрутські пісні

74. Ой налетіли соколочки 414
75. Через гору шлях-доріженька лежить 415
76. Ой колись була розкіш-воля 416
77. В суботу раненько 417

Солдатські

78. Чогось мені, братці, дрімається 418
79. Ой поля, ви, поля 419
80. Прощай, станиця, прощай, Кавказ 420

ПІСНІ ЗИМОВО-НОВОРІЧНОГО КАЛЕНДАРЯ

Колядки (коляди)

81. У нас на Кубані засвітилось сонце (А) 421
82. Добрий вечір, пане (Б) 421
83. Здраствуй, пан-хазяїн (В) 422
84. Добрий тобі вечір (Г) 423
85. Ой ти, дядько-пане (Д) 424
86. Ой ти, дядько-пане (Е) 425
87. Нова радість стала (А) 426
88. Як на небі хмара (Б) 427
89. В вишині небесній 428
90. Ой на річці на Йордані (А) 428
91. Ой дивноє народженоє (Б) 429
92. Ой дєніє нараждєніє (В) 430

93. Ой це дивноє нарождення (Г) 431
94. Ой денноє рожденоє (Д) 432
95. Ой дивноє нарождення Божого Сина (Е) 432
96. Мати Божа, Мати Божа (Ж) 434
97. Ой святоє Рожество (А) 434
98. Пресвятоє та й Рожество (Б) 436
99. Шо й святоє та й Рожество (В) 437
100. Ой святоє та Рожество (Г) 438
101. Ой присвяте ти, Рожество (Д) 439
102. Вийди, Боже, вийди, Творе (Е) 440
103. Ой у неділеньку рано-пораненьку (А) 441
104. Каралєвскай син (Б) 442
105. Ой у городі та Ірусалимі (В) 444
106. А у четвер, у Божий день (Г) 444
107. А на каміню, а на бєлому (Д) 446
108. А в полє, в полє сам Господь ходив 446
109. Ой ходила та Діва Марія 447
110. Коза (А) 448
111. Коза (Б) 449
112. Коза (В) 450

Щедрівки

113. Ой здорово, пане 451
114. Добрий вечір тобі 452
115. Меланка ходила 453
116. Шо ой учора ізвечора (А) 454
117. А в суботу увечері (Б) 455
118. Ой наша Меланка (В) 456
119. Ой учора ізвечора (Г) 456
120. Ой учора ізвечіра (Д) 457
121. Ой учора ізвечора (Е) 458
122. Шо й учора ізвечора (Ж) 459
123. Ой у Русалимі (А) 460
124. Ой у Русалимі (Б) 461
125. Ай у Русалимі (В) 461
126. Ой сів Христос та вечеряти (А) 462
127. Ой сів Христос та й вечеряти (Б) 463
128. Ой сів Христос та й вечеряти (В) 464
129. Ой сів Христос до нас вечеряти (Г) 465
130. Ой сів Христос та й вечеряти (Д) 466
131. Та й сів Сус Христос до нас вечеряти (Е) 467
132. Та сів Христос та вечеряти (Є) 468

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ

133. Терен, мати, ой да коло хати 469
134. Ой на горі дуб та береза 470
135. Та й зійшов дождічок 471
136. Та я й не гуляла 472
137. Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя 472
138. Ой їхали бояри горою же 474
139. Ой новая гребельочка 474
140. Ой під хатою, під свєтлицею (А) 475
141. За хатою, за свєтлицьою (Б) 477
142. Ой загули голубоніки 477
143. Ой дай, Боже, з неба 478
144. Ішли дружечки рядочком 479
145. Як піду я й не берегом – лугом 480
146. Ой сонечко колєсом вгору іде 481
147. Світи, світи, місяце 482
148. Ой у морі, морі 482
149. Як зірву я з рожі квітку 483
150. Наша піч регоче (А) 484
151. Наша піч ригоче (Б) 485
152. Свашка-неліпашка 486
153. Нема спасибі за дружку 486
154. Рости, сосна, вгору 488
155. Не пізнала мати 488
156. Та ой ходила та і Галючка (А) 488
157. Та й ходила та й Валюша (Б) 489
158. Та ой ходила же та й Наташа (В) 490
159. Та й ходила та й нєвєста Маруся (Г) 492
160. Та як ходила Вєра (Д) 494
161. Та благослови, Боже 495
162. А у нашій та й Танюші новий двір 496
163. Вставай, вставай, ой ненько моя 497
164. Спродай і спродай, мій батиніку 498
165. Ой тиха моя вечорина, тиха 498
166. Із-за гор-гори столибом дим 499
167. Вилітають крещенськиє морози 500
168. Брала Танюша льон, льон 501
169. Ой клин було чим не дерево 502
170. Ой на горі жито поміж осокою 503
171. Ой вінчалась та й Наташа 504
172. Ой казала Нінушечка 505
173. Розкотітеся, коліща 505

174. Вийди, матєнко, протів нас 506
175. На вгородє вишеньочка (А) 506
176. На вгороді та й вишенька (Б) 507
177. Ой де наша весільная мати? 508
178. Вода наша орданська 508
179. Схилилася вишня 510
180. Брязнули ложки, тарілки 511
181. Просим боярів сісти 511
182. Староста ти старесенький (А) 512
183. Староста старесенький (Б) 513
184. Тобі, дружко, не дружкувати 514
185. А на пічі чашка стояла 515
186. Ой уже ж ми та й пили, їли 516
187. Мій братіку же (А) 517
188. Ой батенько мій ріднесенький (Б) 518
189. Чого, свати, та й наєхали? (А) 519
190. Чого, свати, та й наїхали? (Б) 520
191. Пусти, свато, в хату (А) 521
192. Просим боярів до хати (Б) 522
193. Ой на хаті зєлля 522
194. Ой казали свати багаті 523
195. Дружечки, ви паняночки (А) 524
196. Дружечки-панянки (Б) 525
197. Ой не сиди ти, Колічка, боком 526
198. Братіку, не лякайся 526
199. Не стій, зятю, за плечима 527
200. Чоботи 528
201. Ой чи ти же, дружко, не бачиш 529
202. У батенька же та й на одіході (А) 529
203. Ой у батька та й на отході (Б) 530
204. От батенька та й на й одіході (В) 531
205. Ой я в батька та й на й одіході (Г) 532
206. Оце же тобі, ненька моя, на отходє 532
207. Ой ти, клину 533
208. Куда, дитя, одіваєся? (А) 534
209. Куда, дитя, собираїся? (Б) 535
210. Де ж ти, доню, собіраєся? (В) 536
211. Де ж ти, доню, убираєшся? (Г) 538
212. Ой там гора крем'янистая (Д) 539
213. Мате-світ, мате-світ (А) 540
214. Ой ти ж, мати лиха (Б) 541
215. Ой орьол, ти й орьол (В) 542
216. Ой орьол, ти й орьол (Г) 544

217. Ой ненько, ненько 545
218. Ой жаль мєнє хорошого двору 545
219. А в неділю рано 546
220. Ой у полі, у широкому 547
221. Ой казав сухий та й берестонько 549
222. Прощай, прощай, ти Оксанка (А) 550
223. Прощай, прощай, та й Наташа (Б) 551
224. Слухайте, дружечки 552
225. Та й уже вечер вечеріє 553
226. Ой і звіла Олічка віночок (А) 554
227. Звила собі Галюня віночок (Б) 554
228. Як ізвила Надюша віночок (В) 556
229. Сплела собі Галюша віночок (Г) 557
230. Брязнули ключики на кілочку 558
231. Открий, мама, віконце 559
232. Кидай у піч тріски 560
233. Мати дочку родила (А) 561
234. Ой Наташу мати родила (Б) 561
235. Вигрібай, мати, жар, жар 562
236. Чого, ненько, ходиш потихенько? (А) 563
237. Чого, ненько, ходиш потихеньку? (Б) 564
238. Котилося ой дві зьорочки з неба (А) 565
239. Котилася ой ясна зорька з неба (Б) 567
240. Котилася же та ясна зоря з неба (В) 568
241. Ой люди-вороги 569
242. Під хатою вишня 569
243. Тобі, мати, не журитися 570
244. Висипь, мати, хату рівненько 571
245. Ой журавко 572
246. З гори та в долину 572
247. Чом ти, береза, в печі на була? 573
248. Як вийду й на гору 574
249. Ой ненько й моя 575
250. Торох, торох по дорозі 575
251. Ой спасибо, та Галочка 576

КОЗАЦЬКІ ЛІРИЧНІ ПІСНІ

252. Ой у полі єсть криниця 577
253. Біля річки, біля броду 578
254. Ой відтіль гора (А) 579
255. І туди гора, і сюди гора (Б) 580
256. Ой сиділа дівчина край віконця (А) 581

257. Чорноморчик, мамінька (Б) 582
258. Марусина козака любила 583
259. Зійди, зійди, зіронька 584
260. Лугом іду, коня веду (А) 585
261. Ой на горі (Б) 586
262. Не пускає мене мати 587
263. Коло млина, у криниці 588
264. Ой як вийду та на могилу 589
265. Ой п'є, ой п'є козак, п'є 590
266. Ой за городом озерце 591
267. Пісочок жовтенький, садок зелененький 592
268. Ой дубе, ти, дубе 593
269. Шумлять верби в кінці греблі 594
270. Ой на тім боці, ой на толоці 595
271. Ой учора ізвечора 596
272. Ой стелись, стелись, ой барвиночок 597
273. Ходе павич ой по городі 598
274. Ой у млині, на калині 599
275. Випрягайте, хлопці, коней 600
276. Єшо сонце не заходило 601
277. Ой дощик іде 602
278. Ой упав сніжок 603
279. Йшли корови із діброви (А) 604
280. Ой овечки з поля (Б) 605
281. А в полі могила з вітром говорила 606
282. Козак уєжає 607
283. Ой гай, мати 608
284. Ой на горі дощик іде 609
285. Прощай той край, де я родився 610
286. Послєдній ноньошній деньочок 612
287. Ой у полі ячмінь 613
288. Раз козак у поход собирався 614
289. Ой у лузі та й ще при березі 615
290. Ой летів орел та й понад морем 616
291. Ой там, за Дунаєм 618

ПІСНІ ПРО КОХАННЯ

292. Ой у городі три дубки 619
293. Ой вишинька та черешинька 620
294. Ой на горі цигани стояли 621
295. На небі місяць 622
296. Летіла сорока побіля потока 623
297. Ой геля же, гусоньки 625

298. Ой вітер з поля 626
299. Ей, та як посію рожу 627
300. Хоть би швидше вечір (А) 628
301. Хоть би скорєй вечір (Б) 629
302. Вийди, Грицю, на й улицю 630
303. В огороді верба рясна 631
304. Ой ти, голубчик сизокриленький 632
305. Туман яром 633
306. Ходила, бродила 634
307. Чим травка ой зелена 635
308. Посіяла та конопельки 635
309. Ой не смійся, та й дівчинонька 636
310. Ой налетіли гуси 637
311. Як було мнє літ сімнацяті 639

ПІСНІ РОДИННОГО ЖИТТЯ

312. Ой люлічки, люлі 640
313. А ну-ну-ну, котарику 640
314. Ой горе, горе, шо чужая вкраїна 641
315. Ой Марусина та й благородна (А) 642
316. Дівчинонька незамужня (Б) 643
317. Ой тумане поле покриває 644
318. Ой сади, сади зелененькі 645
319. Ой чула я через люди 646
320. Як я піду в сад зелений 647
321. Шо же ти, калінушка 648
322. Калина-малина же над яром стояла 648
323. Як піду я лугом 649
324. Доля моя, доля 650
325. Я наварю хмелю густенького 651
326. Із-пид горки (А) 652
327. Вітер віє (Б) 653
328. Ой вітер віє (В) 654
329. Ой ти, груша моя кучерявая (А) 655
330. Ой ти, груша моя кучерявая (Б) 655
331. Ой ти, зірочка вечірняя 656
332. Ой Боже мій, що я наробила? 657
333. Посіяла розу край вікна 658
334. Верба, верба, де ти зройсла 659
335. За горами, за крутими (А) 660
336. Запряжу я коні в дрожки (Б) 661

ПІСНІ БАЛАДНОГО СТИЛЮ

337. Як посію огірочки 662
338. Їхали козаки со служби домой (А) 663
339. Тихо, тихо на вулиці буде (Б) 664
340. Ой пішли наші та й рибалочки 665
341. Зайди, зайди, місяченьку 666
342. Коло млина, млина 667
343. Шуміла ліщина. Слова *М. Вороного* (народна обробка) 668
344. Ой чиє ж то жито 669
345. Оженила мамєнька 670
346. Ой там, на горі 671
347. Ой і шо ж то за трава 672
348. Ой там, за горами 673

АГРАРНО-ТРУДОВІ (СЕЗОННІ) ПІСНІ

349. Як піду ж я понад лугом (А) 674
350. Як піду я й понад лугом (Б) 675
351. Ой за гори, гори (А) 676
352. Ой з-за гори, гори (Б) 677
353. Усі гори зилиніють (А) 679
354. Усі гори зеленіють (Б) 680
355. А в нас польці, як польці 681
356. Була в Галі нерідная мати (А) 682
357. Ой кропивка моя, ти жалюченькая (Б) 683
358. Як посєю ячмень-жито 684
359. У неділю п'ю, п'ю 685
360. Оре Семен, оре 686

ФОЛЬКЛОРИЗОВАНІ ПІСНІ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПОХОДЖННЯ

361. Ой ти, Грицю, Грицю. Слова *М. Чурай* 687
362. Їхав козак за Дунай. Слова *С. Климовського* 689
363. Ой стоїть явер та й над водою. *Слова Г. Сковороди* 690
364. Ой дують вітри (А). Слова невідомого автора 692
365. Віють вітри (Б). Слова невідомого автора 693
366. Сонце низенько. Слова невідомого автора 694
367. Ой мамо, не можна. Слова *Є. Гребінки* 695
368. Чорна хмара з-під діброви. Слова і мелодія *С. Гулака-Артемовського* 696
369. Стоїть гора високая (А). Слова *Л. Глібова* 697
370. Стоїть гора високая (Б). Слова *Л. Глібова* 698
371. Гей, бики, чого ви стали? Слова *С. Руданського* 699
372. Ой у саду на вишеньці. Слова і музика *М. Кропивницького* 700

373. Ой там явір крутий в'ється. Слова *А. Шашкевича* 701
374. Нащо мінє карі очі? Слова *Т. Шевченка* 702
375. Кохайтися, чорнобриві. Слова *Т. Шевченка* 703
376. Ой летіла галка через балку. Слова *Т. Шевченка* 704
377. Як умру, то поховайте. Слова *Т. Шевченка* 705
378. Садок вишневий коло хати. Слова *Т. Шевченка* 706

ЖАРТІВЛИВІ ПІСНІ

379. Посилала мене мати 707
380. Як сяду я прясти в понеділок 708
381. Були в мене у коморі гроші 710
382. Гречаники 711
383. Були в мене кури 712
384. Вітер дуба хитає 713
385. Кину кужіль на полицю 714
386. Жарь, мати, капусточку 715
387. Ой там на толчку, на базар 717
388. Як поїдим, жіночка 719
389. Солоха 721
390. Як прийшов муж на обід 723
391. Звідкіль ідеш, чоловіченько? 724
392. Стелися, барвінку, низенько 726
393. Ой здорова, кума моя 728
394. Ванька бравий, кучерявий 729
395. Ой горить віха 730
396. Од куреня до куреня 731
397. Як поїдем в Джерілєвку 731
398. Із-за гор-гори єдуть мазури 732
399. Ой під вишенькою, під черешенькою 734
400. У неділю свайба буде 735
Резюме 736
Resume. Переклад М. Терещук 738
Resumee. Переклад Т. Терещенко 740
Примітки 742
Покажчик поселень та виконавців 760

Супрун-Яремко Н. О.

С89 Українці Кубані та їхні пісні: Монографія. – К.: Муз. Україна, 2005. – 784 с.: нот. – Бібліогрю: с. 297 –328. – Анот. парал. англ.
ISBN № 966-8259-16-5.

Монографія є результатом збирацької, транскрипторської, систематизаторської та дослідницької роботи авторки. Перша частина присвячена музично-текстологічному дослідженню етнопісенної традиції українського субетносу Північно-Західного регіону Краснодарського краю Російської Федерації (історичної Чорноморії) як локального явища, що органічно входить в систему українського музичного фольклору. Друга, фонографічна частина складається з 400 транскрибованих авторкою різножанрових українсько-кубанських народних пісень.

ББК 85.313 (4УКР)+85.92

Наукове видання

Надія Онисимівна Супрун-Яремко

УКРАЇНЦІ КУБАНІ
ТА ЇХНІ ПІСНІ
Монографія

Редактор *В. М. Пономаренко*
Комп'ютерна верстка *В. М. Пономаренко*
Художнє оформлення *Є. М. Ляхова*

Формат 70x100 1/16
Умов.-друк. арк. 63, 21. Облік.-вид. арк. 64,13
Вид. № 5036. Замовлення № 385. Тираж 300 прим.

Видавництво «Музична Україна». 01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 32 а
Свідоцтво про дежавну реєстрацію ДК № 62 від 25. 05. 2000 р.
ІВЦ Держкомстату України,
01023, м. Київ, вул. Шота Руставелі, 3

Надія Онисимівна СУПРУН-ЯРЕМКО, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету, докторант Харківської державної академії культури.

Автор монографії «Гнат Хоткевич – музикант» (1997) і більше 100 наукових, науково-методичних та публіцистичних праць. Спеціалізується в галузі українського музикознавства і етномузикознавства, зокрема народнопісенної культури української діаспори Кубані.

КИЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА»